

Die Musik

Bernhard Schuster, NS-Kulturgemeinde (Germany), Nationalsozialistische Deutsche ...

Felix Saul

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

VIERTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

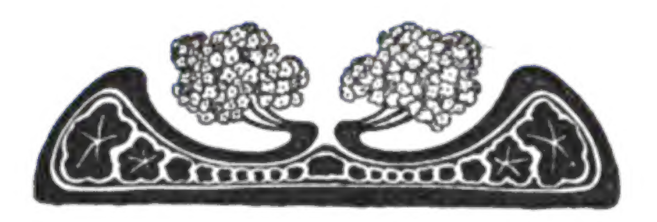
BERLIN UND LEIPZIG

1904—1905

INHALT

Seite

Paul Marsop, Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker 3. 83. 352
Friedrich Kerst, Beethoven im eigenen Wort 14
Dr. Hermann Stephani, Der Stimmungscharakter der Tonarten 20
E. van der Straeten, Streiflichter auf Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern 25. 105
Rudolf M. Breithaupt, Sub specie aeternitatis. Ein Schiller-Prologos zur Wiedergeburt des klassischen Geistes in der deutschen Musik 147
Wolfgang Golther, Schiller und Wagner. Bayreuther Betrachtungen 156
Dr. Maximilian Runze, Schiller und die Balladenmusik 175
Dr. Richard Hohenemser, Schiller als Musikästhetiker 192
Henry T. Finck, Bedeutende amerikanische Komponisten 227
Arthur Laser, Musikleben in Amerika 244
Felix Weingartner, Amerika. Eine zwanglose Plauderei 257
Dr. Martin Darkow, Stephen C. Foster und das amerikanische Volkslied 268
Zum 41. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins in Graz 307
C. Fr. Glasenapp, Richard Wagner als „lyrischer" Dichter 337. 387
Ernst Challier, Die Wirkung des Urheberrechts vom 19. Juni 1901. Eine statistische Skizze 400
Hugo Conrat, Georges Bizet als Lehrer. I. 406
Wilhelm Tappert, Die österreichische Nationalhymne 415
Hermann Erler, Robert Franz zum 90. Geburtstag 417
Erich Kloss, Julius Kniese † 426



Besprechungen (Bücher und Musikalien) 35. 114. 204. 281. 427
Revue der Revueen 42. 118. 208. 285. 432
Umschau 45. 120. 210. 287. 435
Eingelaufene Neuheiten 462
Anmerkungen 80. 144. 224. 304. 384. 464

INHALT

Kritik (Oper)

Seite

Antwerpen 49
Berlin . 49. 216. 292. 440
Bern 440
Braunschweig 292
Bremen 49. 217
Breslau 125
Brünn 125. 379
Brüssel 50
Budapest 50
Charlottenburg . . . 50
Chemnitz 125
Darmstadt 293
Dessau 125
Dortmund 125
Dresden 51. 126
Düsseldorf 52
Elberfeld 126. 440
Erfurt 441
Essen 126
Frankfurt a. M. 52. 126. 293. 379
Freiburg i. B. 126
Graz 217
Haag 52
Hamburg 126
Hannover 52
Johannesburg 293
Karlsruhe 52
Kassel 52
Köln . . 52. 127. 293. 379
Königsberg i. Pr. . 53. 441
Kopenhagen 441
Leipzig 218
London 53
Lübeck 441
Luzern 53
Magdeburg 127
Mainz 293
Mannheim 53. 442
Münster i. W. 442
New York 54. 127
Paris 54. 128. 442
Petersburg 443
Posen 128
Prag 128. 379. 443
Reval 443
Rosario 54
Rostock 129
Schwerin i. M. . . . 219
Stettin 129
Strassburg i. E. . 55. 379
Stuttgart 55. 444
Warschau 444
Weimar 129
Wien 55. 219
Würzburg 129
Zürich 294

Kritik (Konzert)

Seite

Antwerpen 56. 444
Baltimore 294
Barmen 130
Bayreuth 380
Berlin . 56. 130. 220. 380
Bern 444
Boston 59
Braunschweig 444
Bremen 60. 445
Breslau 133
Brieg 134
Brünn 134. 445
Brüssel 60. 445
Budapest 61
Chemnitz 134. 446
Chicago 295
Cincinnati 61
Coburg 446
Coethen 446
Danzig 135
Darmstadt 447
Dessau 135
Dortmund 135
Dresden 62. 136
Düsseldorf 63
Eisenach 447
Elberfeld 136. 448
Erfurt 448
Essen 136
Frankfurt a. M. 63. 136. 449
Freiburg i. B. 137
Genf 137
Giessen 449
Glasgow 138
Goslar 64
Haag 64. 450
Hamburg 138
Hannover 65. 451
Heidelberg 139
Jena 65
Johannesburg 295
Karlsbad 451
Karlsruhe 66
Kassel 67
Köln 67. 139. 451
Königsberg i. Pr. . 68. 452
Kopenhagen 452
Krakau 139
Leipzig . . . 68. 139. 382
Liverpool 140
London 69. 296
Lübeck 453
Luzern 70
Madrid 453
Mainz 453
Manchester 70
Mannheim 70. 454
Melbourne 296
Milwaukee 299
Moskau 454
Mühlheim a. R. . . . 454
München . . . 71. 140. 383
Münster i. W. 454
New York 71. 300
Nürnberg 455
Paris 73. 222. 455
Petersburg 75. 456
Pforzheim 457
Philadelphia 75
Posen 141. 457
Prag 141. 457
Rheydt 457
Riga 458
Rosario 76
Rostock 141
Rotterdam 458
Schwerin i. M. . . . 458
Sonderburg 458
Stettin 142
Stockholm 77
Strassburg i. E. . . 77. 458
Stuttgart 78. 460
Teplitz-Schönau . . . 142
Warschau 460
Weimar 142
Wien 78. 143
Wiesbaden 79. 460
Würzburg 143. 461
York 303
Zabern i. E. 461
Zürich 461

Reproduktionen im Text

Seite

Schiller-Porträt v. J. V. Cissarz 174



DIE MUSIK

Was soll nicht alles Meine Sache sein! Vor allem die gute Sache, dann die Sache Gottes, die Sache der Menschheit, der Wahrheit, der Freiheit, der Humanität, der Gerechtigkeit; ferner die Sache Meines Volkes, Meines Fürsten, Meines Vaterlandes; endlich gar die Sache des Geistes und tausend andere Sachen. Nur Meine Sache soll niemals Meine Sache sein. „Pfui über den Egoisten, der nur an sich denkt!“ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Max Stirner
(Der Einzige und sein Eigentum)

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 13
Erstes Aprilheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF



INHALT

Paul Marsop
Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. I.

Friedrich Kerst
Beethoven im eigenen Wort

Dr. Hermann Stephani
Der Stimmungscharakter der Tonarten

E. van der Straeten
Streiflichter auf Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. I.

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE SOZIALE LAGE DER DEUTSCHEN ORCHESTERMUSIKER

von Paul Marsop-München

I.

In einem Kreise von Münchner Bürgern — sämtlich gereiften, besonnenen, angesehenen Männern — wurde über Wohl und Wehe der deutschen Orchestermusiker gesprochen. Ein Vertreter dieses Standes war nicht zugegen. Der Alterspräsident der Gesellschaft verhielt sich lange schweigend. Von verschiedenen Seiten gedrängt, seine Meinung nicht in sich zu verschliessen, sagte er endlich: „Ich will euch ein vom Generalmusikdirektor Lachner stammendes Wort ins Gedächtnis zurückrufen: ‚Hungrige Hunde jagen gut‘!“ Uns allen schoss das Blut in die Wangen, und heftige Ausrufe der Empörung wurden laut. „Auch wirklich keine Anekdote?“ warf jemand ein. Der ehrenfeste Herr sah ihn mit einem Blick an, vor dem jeder Zweifel erstarb. Damals fasste ich den Vorsatz, der gerechten Sache der Orchestermusiker zu dienen, so gut ich es irgend vermochte. So schickte ich mich zu dem Versuch an, vor der breiten Öffentlichkeit ein Bild der sozialen Lage dieser weitverzweigten Künstlerscharen zu entwerfen, in getreuer Wiedergabe der Linien, in denen es sich heute dem Kundigeren darstellt. Nicht die Bemühungen Einzelner: nur der unwiderstehliche Druck der grossen öffentlichen, wahrheitsgemäss unterrichteten, in klar ausgesprochenem Willen

---

Anmerkung. Was ich hier darstelle, ist erlebt, nicht zusammengeklittert. Auch hab' ich für empfindende Menschen geschrieben, nicht für ganz- oder halbwissenschaftlich ausstaffierte Spähneklauber. Aus Not und Elend drechselt man keine Doktorfragen.

Insgleichen bedingte es die Rücksicht auf den beschränkten Raum, den eine mannigfachen Interessen dienende Zeitschrift für die Erörterung einer Materie allein zur Verfügung stellen kann, dass ich mich vorerst auf ein Zusammenfassen des schlechterdings Unentbehrlichen beschränkte. In Übereinstimmung mit der verehrlichen Redaktion der „Musik“ werde ich später, analog der in dieser Zeitschrift gegebenen Behandlung des Themas „Vom Musiksaal der Zukunft“, auch unter der obigen Überschrift freie periodische Fortsetzungen der vorliegenden Arbeit bringen, in denen manche Ausführungen und Folgerungen nachzutragen — und in denen hoffentlich viele erfreuliche Botschaften mitzuteilen, entscheidende Wendungen zum Guten zu verzeichnen sein werden! Der Verfasser

nicht zu beugenden öffentlichen Meinung kann auf diesem Gebiet Wandel schaffen. Darum gilt es in weiten Kreisen das Bewusstsein zu wecken, dass hier eine bedeutsame soziale Pflicht zu erfüllen ist.

Ein mir nahestehender Freund, der selbst auf dem Felde sozialer Fürsorge viele Jahre hindurch eifrig und höchst erfolgreich tätig war, brachte schwerwiegende Bedenken vor, als ich ihm von meinem Vorhaben sprach. Es sei doch recht ernstlich zu erwägen, ob solche für eine weite Verbreitung bestimmten, wenn auch mit peinlicher Strenge im Bereich des Tatsächlichen festgehaltenen Erörterungen nicht mehr Schaden stiften als Nutzen bringen würden. Ob auch, das tief Beklagenswerte aller unstreitig vorhandenen Missstände und Ungerechtigkeiten zugegeben, in Anbetracht der nicht übermässig günstigen wirtschaftlichen Verhältnisse unserer Tage, im Hinblick auf den Sondercharakter nicht weniger mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfender Bühnen, Konzertinstitute und Vergnügungsanstalten gegenwärtig die zur Herbeiführung einer durchgreifenden Besserung erforderlichen materiellen Mittel aufgebracht, zur Verfügung gestellt werden könnten. Und ob, wenn sich derartige Mittel zurzeit nicht flüssig machen liessen, die einmal angefachte, mit Naturnotwendigkeit sich rasch überallhin fortpflanzende Diskussion nicht das unerwünschte Ergebnis zeitigen möchte, dass eine beträchtliche Anzahl sich seither kümmerlich aber resigniert durchs Dasein schlagender Musiker den unheilbar verbitterten, in offenem oder heimlichem Kampf gegen die bestehende Staats- und Gesellschaftsordnung anstürmenden Elementen zugetrieben würde.

Diese Bedenken waren keineswegs leicht zu nehmen. Wer während der letzten zwanzig Jahre aufmerksam den mannigfachen Bestrebungen folgte, die darauf abzielten, das Los der wirtschaftlich Schwachen zu verbessern, der musste mit Bedauern wahrnehmen, dass hier in bester, dort in nicht immer löblicher Absicht auch folgenschwere Fehlgriffe begangen wurden. Nur ein typisches Beispiel: junge, ehrgeizige Privatdozenten der Volkswirtschaftslehre, die sich schnell einen Namen machen wollen, entdecken über Nacht in sich eine warme Neigung zu einer sonderlich bedrückten und hilfsbedürftigen Berufsklasse. Sie wissen sich nichts Besseres, als an alle erreichbaren Mitglieder dieses Standes riesige, mit einem höchst verwickelten Schema von Fragen bedeckte Bogen herumzuschicken — Fragen, die nach Inhalt und Ausdrucksweise derartig zurechtgestutzt sind, dass sie in ihrer Tragweite just von wenigen hellsichtigen, ganz speziell vorgebildeten Fachgenossen des Fragestellers begriffen werden können. Das Ergebnis: bei vielen Halb- und Viertelsgebildeten, in deren Hände jene Bogen gelangen, wird eine unleidliche Verwirrung angerichtet. Zu der legitimen, aus unanfechtbaren Voraussetzungen, aus einer klaren Erkenntnis von Ursachen und Wirkungen hervorgehenden Unzufriedenheit



gesellen sich ruhelos auf der Lauer liegende Gereiztheit, Arbeitsscheu, Neid gegen jeden Bessergestellten und jene dumpfe, sinnlose, durch keinen verständigen Zuspruch mehr zu beschwichtigende Wut, die nur noch vom allgemeinen Kehraus mit dem Achtstundentag der Guillotine und unbeschränktem Plünderungsrecht eine Besserung der eigenen Lage erwartet. Schaden angerichtet haben mitunter sogar die Bestrebungen besonnener, selbstloser Männer, in hart arbeitenden und ungenügend entlohnten sozialen Schichten alle reichen Segnungen der Aufklärung auf eine dem Fassungsvermögen der zu Unterrichtenden zweckmässig angepasste Weise zu verbreiten — insofern nämlich auch Fülle des Wissens und der Erkenntnis nur dann von rechtem Segen ist, wenn sie gemäss der allgemeinen wirtschaftlichen Lage und der für ein bestimmtes Arbeits-, bezüglich Produktionsgebiet zurzeit in Betracht kommenden Verhältnisse auch praktische Anwendung finden kann. Ist das nicht der Fall, so lässt das geklärte Bewusstsein erhöhter Tüchtigkeit und Leistungsfähigkeit das Widrige einer gedrückten Stellung und eines kärglichen Erwerbs nur um so schmerzlicher empfinden.

Jeder, der auf sozialem Gebiet Anregungen geben will, muss also dessen eingedenk sein und bleiben, dass er keine geringe Verantwortung auf sich nimmt. Und sich davor hüten, Forderungen zu stellen, die, so gerechtfertigt sie in vielen Teilen oder selbst im ganzen sein mögen, doch in Ansehung der noch nicht hinlänglich geförderten Einsicht oder der hartgesottenen, äusserst schwer zu bekämpfenden Eigensucht massgebender Faktoren noch auf unabsehbare Jahre hinaus nicht zu verwirklichen sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach werde ich somit bei solchen schlechten Dank ernten, die sich von meinem seit etlicher Zeit kundgegebenen Vorhaben gleich goldene Berge versprachen. Sei's drum. Die Paraderolle des gespreizten, mit unerfüllbaren Verheissungen sich einschmeichelnden Volkstribunen mögen Andere spielen. Auch insofern muss ich manche Enttäuschung hervorrufen, als ich über die besonderen Verhältnisse bestimmter Orchesterinstitute nur hier und da mich verbreiten kann. Aus wohlerwogenen Gründen. Nicht nur die Leiter dieses und jenes Hoftheaters, sondern auch verschiedentliche scheinbar stark demokratisch gefärbte, mit der Sorge für einen Instrumentalkörper betraute Stadtvertretungen sind heute noch von altfränkischer Korporalsgesinnung beseelt. Was nicht im Gehirn jener Herren selbst aufkeimt, dünkt ihnen im vornherein verwerflich. Jede nicht rosarot angestrichene Schilderung in Betracht kommender Zustände wird als parteiisch, als hetzerisch verdächtigt. Auch mit massvollen, im verbindlichsten Ton gemachten Vorschlägen bewirkt man bei solchen selbstherrlichen Leuten nicht selten das Gegenteil. Nicht allein, dass das „nun gerade nicht", oder wie wir in Süddeutschland sagen, „der Herr Justa-

mentnöt" sich alsbald straff in Positur stellt: es kommt dann womöglich zu Repressalien gegen die ohnedies leidende Partei. Denn also spricht der Gewaltige: „Die ganze Schererei kommt mir doch nur deshalb über den Hals, weil die S . . . bande den verdammten Schreibern die Notizen zugesteckt hat!" Es gilt daher, aus der Fülle des vorliegenden Materials das besonders Beweiskräftige mit allem Bedacht herauszuheben, damit die, denen geholfen werden soll, nicht erst recht ins Gedränge geraten. Gelangen die Tausende und Abertausende, die in öffentlichen Musikaufführungen Anregung, Auffrischung, Erhebung finden, erst einmal zur Klarheit darüber, dass für all diese Genüsse bisher nicht selten sorgenbedrückte, ja mit Hunger und Elend kämpfende Mitmenschen einstehen mussten, dann wird die ohne Zweifel losbrechende allgemeine Bewegung sich bis in die entlegensten Flecken deutscher Lande fortpflanzen, und auch die verstocktesten, keiner Regung humaner Empfindung, keinen sachlichen Gründen, keinen gütlichen Vorstellungen zugänglichen Bureauseelen und Kunstspekulanten dazu zwingen, Gerechtigkeit walten zu lassen und Wandel zu schaffen.

Auch werden in den nachfolgenden Darlegungen die Zahlen als solche keinen Vorzugsplatz erhalten. Die schulmeisterliche Floskel „Zahlen beweisen" stammt aus den Kinderjahren der Statistik. Mit ein wenig Geschick und Übung kann man Ziffern in beliebigen Gruppierungen austauschen, wie man Kartenkunststücke macht, wie man in unseren Parlamentskomödien sogenannte Finanzexposés improvisiert. Nichts ist so vieldeutig wie die Ziffer. Im Besitz eines Einkommens, das dem Kalabresen oder Sizilianer ein behagliches Leben sichert, fristet man in Deutschland schlecht und recht sein Dasein, nagt man in den Metropolen der Vereinigten Staaten von Nordamerika beinahe am Hungertuche. Stellen wir zwei Orchestermusiker mit ungefähr gleichem Gehalt einander gegenüber, von denen der eine in einem Zentrum des deutschen Nordens oder Westens, der andere in einer behaglichen badischen oder württembergischen Landstadt tätig sei: der letztere ist erträglich gut, der erstere schlecht besoldet. Sonderart und durchschnittliche Dauer der Gesamtbeschäftigung, der dienstlichen Inanspruchnahme, Wohnungsverhältnisse, Lebensmittelpreise, Schulgeldnormen, Gelegenheit zu Nebenerwerb durch Privatstunden, Kunstsinn und Unterhaltungsbedürfnis einer im allgemeinen mässig oder ansehnlich begüterten Ortsbürgerschaft: all das und manches andere ist hier und dort ausserordentlich verschieden und mindert den Wert vergleichender Gehaltstabellen, deren man ja als Vorstudien keineswegs entraten kann, im Rahmen einer zusammenfassenden Darstellung beträchtlich. Darum soll hier die Zahl nur an besonders „exponierten Stellen" ins Feld rücken. Desgleichen, wenn sie wichtige Durchschnittsergebnisse leidlich einwandsfrei kennzeichnen mag. Vielleicht ist in dieser Welt

durch eine schlichte Zusammenreihung ungeschminkter Tatsachen, durch Logik, die nicht mit abstrakten Formeln, sondern mit gemeinverständlichen Gründen spricht — und durch einen Appell an das doch auch im modernen Menschen noch nicht ganz ertötete Billigkeits- und Gerechtigkeitsgefühl immerhin einiges zu erreichen.

II.

Als mächtiger Faktor wirkt die Musik im Leben der Gegenwart. Als allzu mächtiger, wie auch der Musiker zugestehen muss, wenn er einen weiteren Blick hat und ehrlich sein will. Im Übermass gepflegt und genossen, drängt sie den für eine harmonische Geistes- und Gemütsbildung gleich wichtigen erzieherischen Einfluss der anderen Künste über Gebühr zurück — bei jedem, in dem sich eine triebkräftige Phantasie regt, insbesondere bei denen, deren Wille noch ungefestigt ist. Während sie den ästhetischen Charakter verweichlicht, unterspült sie allgemach auch eine straffere Geistesdisziplin, wie sie vor allem einem Volke vonnöten ist, das nur mit eiserner Anspannung aller Energieen sich im kriegerischen und friedlichen Wettkampf der Nationen seine Zukunft sichern kann. Mancherlei hat dieses „Zuviel“ an Musik aufkommen lassen. Der Umstand, dass während des neunzehnten Jahrhunderts in fast ununterbrochener Folge Meister der Tonkunst schufen, denen auf den Gebieten der Dichtkunst, der Malerei, der Architektur nach dem Tode Goethes nur wenige oder gar keine ebenbürtige Begabungen gegenübertraten. Die schamlosen Treibereien der Musikagenten, die das Konzertwesen von Jahr zu Jahr mehr in die Breite streckten und veräusserlichten, um es geschäftlich um so besser ausbeuten zu können. Die ausserordentliche Entwicklung der Klavierbau-Industrie. Das Überhandnehmen der allzuleicht zugänglichen Konservatorien und Akademieen der Tonkunst und mit ihm das verhängnisvolle Anwachsen eines Proletariates von stellenlosen oder zu einem Sklavendienst gezwungenen ausübenden Musikern, von Lehrern und Lehrerinnen, die ihre Fähigkeiten für einen Hungerlohn feilboten. Endlich die Gewerbefreiheit, die der ungemessenen Ausbreitung der nichtsnutzigen Biergarten-Unterhaltungsware wie der Gassenhauermusik des Tingeltangels Tür und Tor öffnete, und auf die oft bedenkliche, mitunter geradezu verbrecherische Ausnützung des musikalischen Lehrlingswesens gleichsam einen Preis setzte.[1]) Es steht dahin, ob es in absehbarer Zeit gelingen

[1]) Ich weiss wohl, dass über jeden, der nur mit dem kleinen Finger an die Gewerbefreiheit rührt, in „liberalen“ Kreisen von sämtlichen Prinzipienpfaffen der grosse Bann verhängt wird. Die erstaunliche politische Unreife und Unselbständigkeit unserer behandschuhten und unbehandschuhten Demokraten zeigt sich vornehmlich auch darin, dass sie jede Materie in Bausch und Bogen beschworen und erledigt

wird, das schier uferlose, in trüben Fluten über endlose Untiefen fortstrudelnde Gewässer einzudämmen und zu regeln. Geboten ist es, jede Bestrebung fest im Auge zu halten und zu unterstützen, von der man sich eine vernünftige, der Kunst dienliche Einschränkung des Un- und Übersegens zu versprechen hat. Zugleich müssen wir uns innerhalb des einmal Bestehenden derart einrichten, dass wir einstweilen den Musiker tunlichst wirtschaftlich und damit auch moralisch stärken. Der ohne schwere Sorgen in seinem Beruf tätige Musiker von freierem geistigen Horizont wird der beste Kämpfer im Streit gegen Handwerkerei, Trugkunst, öden Dilettantismus und skrupellose Geschäftsmache sein. Keiner wird dann so gut wie er dazu helfen können, dass die ausgeübte Musik nicht nur in seltenen, durch hervorragende führende Begabungen inspirierten Einzelleistungen, sondern auch in ihrer Gesamtheit wiederum Qualitätskunst werde.

Vom Wohl des Instrumentalisten hängt die Zukunft unseres Musiklebens ab.

Im Mittelpunkt des vielgestaltigen Konzert- und Opernwesens unserer Tage, im Mittelpunkt der neueren Entwicklungsgeschichte der deutschen Tonkunst steht das Orchester. Das unwirtlich lichtarme nordische Klima, das den musikalisch Begabten stärker zum Insichhineinträumen als zum Sichaussingen bestimmt, die Reflexwirkungen der mit tiefgründiger Philosophie genährten, der Tonkunst auf Fortschrittsbahnen fast stets voranschreitenden nationalen Dichtung, die Freude an reichgegliederter Polyphonie, die auch durch den von einem kräftigen Individualismus genährten produktiven Widerstreit der Stimmen in Stammesgegensätzen, inneren wirtschaftlichen Reibungen, wissenschaftlichen Tournieren, wechselseitigen Befehdungen in hunderterlei ästhetischen Richtungen hindurchscheint: sie haben den Deutschen zum ersten Orchesterdenker und

---

wissen wollen. Es gibt doch wahrlich grundverschiedene Arten von Gewerbe! Dem ehrlichen Gewerbe, dem rechtschaffenen Handwerk heutigestags durch blöden mittelalterlichen Zunftzwang Luft und Licht zu verschränken, das wäre allerdings unsäglich töricht. Aber ein unehrliches Gewerbe, in der Art des unbehinderten skrupellosen Ausschlachtens der musikalischen Lehrlingsarbeit und des, weiss der Himmel warum, von unseren Behörden mit grenzenloser Güte und Nachsicht behandelten Café Chantant-Unwesens: das sollte vom Polizeibüttel schonungslos zu Tode geknebelt werden. Suprema lex ist die Volksgesundheit!

Beiläufig gesagt: es ist hoch an der Zeit, dass just die, welche die ernste Kunst von der albernen Bevormundung des Zensors und seiner Handlanger erlöst zu sehen wünschen, einen kräftigen Vorstoss gegen die Variété- und Tingeltangel-Schandwirtschaft unternehmen! Der schlimmste Feind des freien Geistes ist die Gemeinheit. Wie wär's, wenn die Goethebündler zur Feier des Schillertages einen frischfröhlichen Kampf gegen das Chantant eröffneten? Schiller würde dafür dankbarer sein als für alle gereimten und ungereimten Festreden.

Orchesterbeherrscher der Welt heranreifen lassen. Das nicht sonderlich formgerechte, in seinen realistischen Versuchen meist herzlich ungeschickte deutsche Drama zieht seine besten Nährsäfte aus dem dämmerigen Traumleben der Seele — und gleicherweise die deutsche Musik die ihrigen aus dem Vermögen des Orchesters, in die rätselvollen, von keiner Gedankenleuchte aufzuhellenden Tiefen der Empfindung hinabzutauchen. Mit der deutschen Symphonie, als einer der gewaltigsten Offenbarungen des germanischen Geistes, ist das deutsche Orchester gross geworden; mit ihr bereitete es dem neueren musikalischen Drama Formen und Farben vor. Hans von Bülow, der Grossmeister der nachschaffenden Kunst, hat vor dem Orchester sein Genie entdeckt; mit dem Orchester haben sich seine ergebenen und seine weniger dankbaren Schüler, seine glücklichen Nachahmer und selbst seine frauenzimmerlichen Antipoden ihren Namen und ihre Siege gewonnen. Hier der zuverlässigste Bürge für das Gelingen der Festspiele unserer Zeit, dort das Wesen der Klassiker widerspiegelnd, wie es eine historisch geläuterte, der Geistreichelei und der parteimässigen Zustutzung gleich abholde Auffassung erkennen soll, dort den Absichten kühner Programmatiker als treuer Dolmetsch dienend: überall redet unser deutsches Orchester seine bedeutsame, eindringliche Sprache. Wie das gesprochene Schauspiel, so sind auch das symphonische Werk und das Musikdrama noch keineswegs „fertig", wenn der Tonsetzer unter die letzte Seite sein „finis" geschrieben hat; erst in der nachschöpferischen Tätigkeit homogener ausführender Kräfte reifen sie zur Vollendung aus. An solchem Nachschaffen nimmt das Orchester vollauf teil, und zwar in um so höherem Grade, als die von ungefähr mit der Mozartischen Oper beginnende scharfe Individualisierung der Gruppen und der einzelnen Instrumente bei dem gerade zur Wiedergabe gelangenden Werke sich in gesteigert moderner Behandlung kundgibt. Mit der suggestiven Macht des stilkundigen und gewandten Dirigenten allein ist es nicht getan. Man könnte die Rolle, die das Orchester heute spielt, mit der der parlamentarischen Faktoren in einem konstitutionellen Idealstaat vergleichen, während dem Kapellmeister die des führenden, verantwortlichen, sein Amt unter sorgfältiger Respektierung des souveränen Komponistenwillens verwaltenden Ministers zugefallen ist.

Die Instrumentalisten stehen, wenn wir den Durchschnitt ziehen, sowohl nach Seite der Technik als auch nach Seite des Vortrages auf der Höhe der Anforderungen unserer Zeit, wogegen die Sänger, alles in allem genommen, hinter ihr zurückgeblieben sind. Wenn Wagner von den Orchesterleistungen bei den ersten Bayreuther Festspielen oder von ihm im wesentlichen genügenden Operndarstellungen spricht, denen er im letzten Dezennium seines Lebens beiwohnte, so klingt sein Lob stets überzeugend —

den Künstlern der Bühne gegenüber muss er sich öfters mit der Anerkennung des besten Wollens, mit gewundenen Komplimenten, mit der Versicherung seiner persönlichen Dankbarkeit und freundschaftlichen Gesinnung helfen. Man nehme ein Dutzend aufs Geratewohl herausgegriffener Berichte fachkundiger, ehrlicher Wiener und Münchner, Berliner und Hamburger Kritiker über Neueinstudierungen Mozartischer, Weberischer, Wagnerischer Partituren, über Erstaufführungen eines Musikdramas von Richard Strauss, Pfitzner, Schillings zur Hand: in elf, wenn nicht in allen zwölf Fällen wird man finden, dass das Orchester seiner Aufgabe, sei sie auch noch so schwierig, vollkommen oder doch nahezu gewachsen war, die Gesangssolisten aber trotz redlicher offensichtlicher Bemühungen über die mehr oder weniger gewissenhafte Ausfüllung hergebrachter Schablonen nicht recht hinauskamen. Es ist hier nicht der Ort, des eingehenderen darzulegen, wie es geschah, dass die deutschen Bühnensänger arg ins Hintertreffen gerieten — durch Unfleiss und blinde Erwerbsgier, durch das Verschulden ungenügend vorgebildeter oder wenig pflichtgetreuer Lehrkräfte, auch nicht zum mindesten deshalb, weil ihnen die überraschend schnell sich vollziehende Entwicklung des musikalischen Dramas gewissermassen über den Kopf wuchs. Für den vorliegenden Zweck muss die Feststellung genügen, dass in den ebenso tiefgreifenden als umfangreichen, das Wesen und den Arbeitskreis des ausübenden Musikers innerlich und äusserlich umgestaltenden fortschrittlichen Bewegungen der letzten fünfzig bis sechzig Jahre neben dem Dirigenten allein das Orchester als zuverlässiger, im besten Sinne wandlungsfähiger, seine künstlerische Intelligenz wie seine Schlagfertigkeit von Tag zu Tag steigernder Hauptfaktor sich erwies. An diesem grandiosen Aufschwung des Könnens, der sich naturgemäss in den Leistungen der grossen Hoftheater- und einiger weniger altangesehener städtischer Orchester am augenfälligsten kundgibt, haben auch die kleineren Instrumentalkörperschaften, bis herab zu den bescheidensten Vereinigungen, nach Verhältnis ihren Anteil — und ebenso an der untrennbar damit verbundenen riesigen Erhöhung der geistigen und der physischen Anstrengung. Überall erscheinen die zu bewältigenden Aufgaben im Vergleich mit früheren, wenngleich noch nicht so lange zurückliegenden Zeiten, höher gestellt und vervielfältigt. Die Anzahl der Opernvorstellungen, und vornehmlich solcher von mehrstündiger Dauer, nimmt an den Bühneninstituten der Residenzen wie an denen selbst mässig bevölkerter Provinzorte progressiv zu. Städte von fünfzig- und vierzigtausend Einwohnern, in denen ehedem höchstens einmal Dilettanten mit Unterstützung etlicher Militärmusiker sich zur Ausführung einer Haydnschen Symphonie und einer Mendelssohnschen Ouvertüre in einem Hotel- oder Kasinosaal zusammenfanden, haben gegenwärtig ihr stattliches Konzertgebäude und ihren ständigen winterlichen Zyklus

symphonischer Konzerte, bei denen Franz Liszt und Richard Strauss in ausreichend starker Besetzung aller Stimmen zu Wort kommen. Die Militärkapellen machen sich, seitdem von einer Anzahl ihrer Mitglieder auch die Beherrschung der Technik eines Streichinstrumentes beansprucht wird, bei öffentlichen Veranstaltungen so ziemlich mit jeder Sparte der musikalischen Literatur zu schaffen. Selbst die allerbescheidensten Gasthaus- und Gartenorchester haben in der Wiedergabe von Ouvertüren und Märschen, Tänzen und Potpourris, wie sie in unseren Tagen ihre Brotgeber und ihr Publikum verlangen, sich um ein gut Teil stärker anzuspannen, als dies in vormärzlichen Zeiten an gleicher Stelle erforderlich war.

Am augenfälligsten offenbart sich das schreiende Missverhältnis zwischen hochgesteigerten Ansprüchen und einer kärglichen, gänzlich unzureichenden, trotz leidlicher, hier und da vorgenommener Aufbesserungen im wesentlichen noch den mässigen Arbeitsverhältnissen längst überwundener Perioden entsprechenden Entlohnung, wenn man in Berücksichtigung heutiger Gegebenheiten die Tätigkeit eines Bühnensängers mit der eines massgebenden Orchestermitgliedes, des Führers einer Streichergruppe oder eines Bläsersolisten, vergleicht — eine Parallele, die allerdings nur annäherungsweise durchzuführen ist. Der Aufgabenkreis hat sich freilich auch für den Ersteren beträchtlich erweitert. Er muss das schier Unmögliche wenigstens versuchen, sich in die völlig heterogenen Rollen des italienischen, des französischen Repertoires, der älteren einheimischen Spieloper, des Musikdramas der Neuen und Neuesten zu gleicher Zeit einzuleben. Er muss seine Darstellung erheblich mehr im einzelnen ausfeilen, während er sich zuvor vielfach mit summarischen Geberden helfen konnte. Er muss gründlichere Studien in der Harmonielehre machen, um sich in der modernen Chromatik gut zurechtzufinden und sich schwierige Intervallschritte sicher einzuprägen. Doch er nimmt es mit all dem nicht allzu ernst. Und er wird nicht nur von den Direktoren, sondern auch von den Kapellmeistern über Gebühr geschont — von diesen, weil sie sich in überwiegender Zahl einseitig als Orchestertechniker schulen und selbst vom Gesang wenig verstehen; von jenen, weil sie sich zumeist in die Hände von Agenten gegeben haben, die bei jedem schlechterdings unvermeidlichen Neuengagement die Bezüge der Künstler und damit ihre Gebühren und Prozente wieder um ein erkleckliches Stück hinauftreiben. So ist denn bei einem nicht geringen Bruchteil der Bühnensänger das Einkommen im umgekehrten Verhältnis zur Leistungsfähigkeit gestiegen. Was massen es aber den Intendanten und Dirigenten zur zweiten Natur geworden ist, die teuren Vögel ängstlich zu hegen, ihnen eine fast unbegrenzte Nachsicht entgegenzubringen und den hier und da bezeigten guten Willen schon als etwas Besonderes anzurechnen, haben sie sich daran gewöhnt, an das, was

der Sänger, und an das, was der Instrumentalist bietet, wider Recht und Billigkeit einen grundverschiedenen kritischen Massstab anzulegen. Rein objektiv genommen wird heute von den Vorgesetzten im allgemeinen dem Bühnenkünstler das Mittelmässige als „gut" oder gar „vortrefflich", dem Orchesterkünstler das mit bestem Fleiss Vorbereitete, in der Ausführung oft Tadellose als „eben gerade befriedigend" angeschrieben. Auch das erklärt die sich in den überbescheidenen und überhohen Gehaltsummen ausdrückende praktische Bewertung des Gebotenen im einen und im anderen Falle. Wobei noch mitspricht, dass der Sänger, dessen allgemeine Bildung im Durchschnitt nicht viel über der seines Kollegen im Orchester steht, über glattere Manieren verfügt, sicherer auftritt und somit seine Ansprüche geschickter oder mit grösserem Aplomb gelten zu machen versteht, als der mit der sogenannten „guten Gesellschaft" erst seit kürzerer Zeit in Berührung getretene, in seinen Umgangsformen und seiner Redeweise oft noch recht ungewandte Instrumentalist. Nur wer das Leben hinter den Kulissen nicht kennt, mag sich darüber wundern, dass es in einer Scheinwelt, in der man doch mit jeder Art von Komödiespielen vertraut ist, dessen ungeachtet auf das Imponieren-Können verzweifelt viel ankommt.

Alles in allem genommen: der Höchstgebietende, der Intendant, der den Sänger leutselig, wenn nicht mit überströmender Liebenswürdigkeit empfängt und womöglich in jeder Tasche eine Gehalts-, Rollen- oder Urlaubskonzession für ihn bereit hält, erwidert den Gruss des Orchestermitgliedes mit knapper Höflichkeit und nimmt jede von ihm überreichte Eingabe vornweg mit gerunzelter Stirn entgegen. Zu seiner Entschuldigung ist zu sagen, dass er selten etwas von Musik versteht, und dass die Kapellmeister und Regisseure in der Regel zu furchtsam oder zu bequem sind, um ihn darüber aufzuklären, dass dem Instrumentalisten heutigestags im Gesamtorganismus der Aufführung eine ungleich anstrengendere, bedeutungsvollere und verantwortlichere Aufgabe zufällt, als in den jetzt überwundenen Perioden der oft zu einem guten Teil aus Pausen bestehenden Nummernoper, der Balletfeerie und des gemütlichen Singspiels. Den Leitern unserer Theaterorchester, vornehmlich denen der grösseren, kann der Vorwurf nicht erspart werden, dass sie die Interessen ihrer Untergebenen an den entscheidenden Stellen bisher nicht mit genügendem Nachdruck vertreten haben. Besser wie irgend Jemand wissen ja sie darüber Bescheid, dass von einem ersten Oboisten, Klarinettisten oder Hornisten heutzutage in der Betätigung von Schlagfertigkeit, rhythmischer Sicherheit, musikalischem Architekturgefühl, in beseeltem und eindringlich deklamatorisch gesteigertem Vortrage ungleich mehr verlangt wird als von den Bühnenkünstlern, die auf dem mittleren und hinteren Plan stehen, wie vom zweiten Bariton und Bass, vom Spieltenor, dessen Repertoire aus

einem halb Dutzend Rollen sich zusammensetzt, von der Koloratursängerin, die zwei bis dreimal im Monat auftritt und im Sinne einer ernsten deutschen Theaterführung eigentlich nur noch für die „Königin der Nacht" in Betracht kommt. Wobei zugunsten der Erstgenannten noch ein weiteres anzumerken ist: sie werden jenen hochgespannten Anforderungen unter erschwerenden Umständen gerecht, umstürmt vom Gewoge hier und dort rhythmisch verschieden geführter, durch alle Lagen, Harmonieen und Disharmonieen gehender anderer Instrumentalstimmen, die dicht vor, neben, hinter ihnen erklingen, oft bei einer unzureichenden, die nötige Bewegungsfreiheit des Einzelnen verkümmernden räumlichen Einrichtung und bei unglücklicher Disposition der Pulte, die dem Spieler das erforderliche Einvernehmen mit dem Dirigenten nur vermöge eines anhaltenden krampfhaften Ausreckens des Kopfes gestattet — während der Sänger frei über dem vieltönigen Gebrause dasteht, nach allen Seiten „Luft" hat, und von Auge, Hand und Stimme des ihm direkt gegenübersitzenden Kapellmeisters bequem jede Hilfe entgegenzunehmen vermag.

Dies alles wohl erwogen, stelle man nun den Gehalt, den ein solch ausgezeichneter, nicht weniger um seiner moralischen Energie als um seines Könnens willen bewunderungswerter Künstler heute noch bezieht, dem acht- bis zehnfach höheren einer windigen Koloraturprinzessin oder eines ausgesungenen, für ein ödes Grimassieren kaum mehr noch vom Galeriepublikum beklatschten Buffos entgegen, und frage sich, wo denn in aller Welt hier Recht und Gerechtigkeit bleiben! Aber freilich: der Orchestermusiker hat, wie es nach wie vor in unzähligen amtlichen Schriftstücken und Verordnungen heisst, „Dienst zu tun," ist also, wie es scheint, in seiner sozialen Stellung über den dem Gesinde gleich gehaltenen streichenden oder blasenden Lakai der Haydn- und Mozart-Epoche noch nicht allzu hoch hinausgewachsen. Das in vielen Fällen überreich entlohnte, mit allen erdenklichen Rücksichten gehätschelte Theaterdämchen spielt dagegen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, zwei Dezennien nach Richard Wagners Tode, geruhig die Rolle der Serenissima der Bretter weiter, die sie bereits spielte, als die opera seria noch eine höfische Sondervergnüglichkeit war.

Wer nicht sieht, nicht fühlt, dass hier baldigst ein zureichender Ausgleich hergestellt und gründlich Wandel geschafft werden muss, der ist schwachsinnig oder bösen Willens, der hat keine Ahnung davon, dass er in einer Zeit lebt, in der die Kunst für das Volk geschaffen, nachgeschaffen und vom Volk gewürdigt wird, in der die bedeutungsvolle Losung für alle Tüchtigen, Aufstrebenden und billig Denkenden ausgleichende soziale Gerechtigkeit heisst.

Ein zweiter Artikel folgt im nächsten Heft



Urteile über andere

Nicht entreisse Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.

Teplitz, 17. Juli 1812 an die 10jährige Emilie M. in H., die ihm eine selbstgefertigte Brieftasche geschickt hatte.

Reine Kirchenmusik müsste nur von Singstimmen vorgetragen werden, ausgenommen ein „Gloria" oder ein anderer dem ähnlicher Text. Deswegen bevorzuge ich Palestrina; doch ist es Unsinn, ihn nachzuahmen ohne seinen Geist und religiöse Anschauung zu besitzen; auch dürfte es den jetzigen Sängern unmöglich sein, die langgehaltenen Noten tragend und rein zu singen.

1824 in Baden zu Organist Freudenberg aus Breslau.

Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Gehet hin und lernt, mit wenig Mitteln so grosse Wirkungen hervorzurufen.

Überliefert von Seyfried. Auf dem Sterbebette, Mitte Februar 1827 sagte Beethoven zu dem kleinen Gerhard von Breuning, als er Händels Werke (siehe die nächste Bemerkung) erhielt: „Händel ist der grösste, der tüchtigste Kompositeur; von dem kann ich noch lernen. Bring mir die Bücher mal her!"

Händel ist der grösste Komponist, der je gelebt hat. — Ich würde mein Haupt entblössen und auf seinem Grabe knieen.

Herbst 1823 in Baden zu dem Londoner Harfenfabrikanten J. A. Stumpff, der sich in Beethovens letzten Tagen sehr edelmütig zeigte. Er erfreute ihn in der Sterbewoche durch Zusendung der vierzigbändigen Ausgabe von Händels Werken. — Potter, einem englischem Besucher, sagte er: „Ich habe immer Mozart für den grössten Meister gehalten, aber seitdem ich Händel kenne, stelle ich ihn an die Spitze"

Der Himmel bewahre, dass es heissen sollte, dass ich auch ein Journal halte, wo den Manen eines solch Ehrwürdigen mitgespielt wird.

Konversationsheft 1825; bezieht sich auf eine Kritik über Händel.

¹) Vielfachen Wünschen aus unserem Leserkreise entsprechend bringen wir ein weiteres Kapitel aus dem Buche „Beethoven im eigenen Wort" von Friedrich Kerst (Verlag Schuster & Loeffler; das Buch ist zurzeit vergriffen), von dem wir bereits im 6. Heft des IV. Jahrgangs zwei Kapitel veröffentlichten.

Anmerkung der Redaktion

Dass Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe grosse Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut und ich bald in vollem Laufe zu sehen wünsche.

Januar 1801. An Kapellmeister Hofmeister in Leipzig. Verlag Hofmeister und Kühnel „Bureau de Musique".

Von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiss nicht allein zum hohen Genuss, sondern auch zum Studium dienen, und mein grösstes Vergnügen ist es, Werke, die ich nie oder nur selten gesehen, bei einigen wahren Kunstfreunden zu spielen.

26. Juli 1809 an Gottfried Härtel in Leipzig, von dem er sich alle Partituren von Haydn, Mozart und den beiden Bachs erbittet.

Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten, es macht mir grosse Freude; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde.

Auf dem Totenbette gesagt zu seinem Freunde Hummel.

Allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es sein bis zum letzten Lebenshauch.

6. Februar 1826 an Abbé Maximilian Stadler, der ihm seine Schrift über Mozarts Requiem geschickt hatte.

Cramer, Cramer! Wir werden niemals imstande sein, etwas Ähnliches zu machen!

Zu Cramer geäussert, als beide in einem Augartenkonzert das c-moll Konzert von Mozart hörten.

Mozarts grösstes Werk bleibt die „Zauberflöte"; denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so skandalösen Sujets sich entwürdigen lassen.

Von Seyfried überlieferter Ausspruch. — Auch im Gespräch mit Baronin Born 1820 oder 1821 stellte Beethoven die „Zauberflöte" als Mozarts Höchstes hin, klatschte dann in die Hände, hob seine Augen auf und rief: „O Mozart!"

Cherubini sagen Sie alles erdenkliche Schöne, dass ich nichts so sehnlich wünsche, als dass wir bald wieder eine neue Oper von ihm erhielten, dass ich übrigens für ihn von allen unsern Zeitgenossen die höchste Achtung habe.

6. Mai 1823 an Louis Schlösser, später Hofkapellmeister in Darmstadt, der nach Paris reiste.

Cherubini ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswerteste. Auch mit seiner Auffassung des Requiems bin ich ganz

einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst eines zu schreiben, manches ad notam nehmen.

Von Seyfried überlieferte Bemerkung. — Ähnlich auch eine Äusserung zu dem Engländer Potter.

Wer Clementi gründlich durchstudiert, hat zu gleicher Zeit Mozart und andere Autoren mit gelernt, aber umgekehrt ist dies ja nicht der Fall.

Bericht von Schindler.

Spontini hat viel Gutes, den Theatereffekt und musikalischen Kriegslärm versteht er prächtig.

Spohr ist so dissonanzenreich, durch seine chromatische Melodik wird das Wohlgefallen an seiner Musik beeinträchtigt.

Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen wegen seines unendlichen unausschöpfbaren Reichtums von Tonkombinationen und Harmonieen. Bach ist das Ideal eines Organisten.

1824 in Baden zu Organist Freudenberg aus Breslau.

Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut. Nun muss der Weber gerade Opern schreiben, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus; überall, wo der Teufel die Tatzen hineinsteckt, da fühlt man sie auch.

Sommer 1822 in Baden zu Rochlitz.

Da bist du ja, du Kerl, du bist ein Teufelskerl. Grüss dich Gott! Weber, Sie sind allezeit ein tüchtiger Kerl gewesen.

In Baden begrüsste Beethoven so Karl Maria von Weber Oktober 1823 aufs herzlichste.

K. M. Weber hat zu spät angefangen zu lernen; die Kunst konnte sich nimmer recht natürlich entfalten, und sein sichtliches, einziges Streben ging dahin, für genial zu gelten.

Von Seyfried überlieferte Äusserung

Die „Euryanthe“ ist ein Akkumulat von verminderten Septimenakkorden, lauter Hintertürchen.

Gelegentliche Äusserung gegen Schindler über Webers Oper.

Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!

Berichtet von Schindler, als dieser Beethoven mit Ossians Gesängen, „Die junge Nonne,“ „Die Bürgschaft,“ „Grenzen der Menschheit“ u. a. bekannt machte.

Es ist nichts mit Meyerbeer, er hat keinen Mut zur rechten Zeit drein zu schlagen.

Zu Tomaschek im Oktober 1814, als von der Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“ Dezember 1813 die Rede war, wobei Meyerbeer die grosse Trommel bediente.

Rossini ist ein Talent und melodienvoller Komponist, seine Musik

BEETHOVEN-BÜSTE VON FRITZ ZADOW



IV. 13



ROBERT VOLKMANN
* 6. APRIL 1815



IV. 13

passt für den frivolen sinnlichen Zeitgeist, und seine Produktivität braucht zur Komposition einer Oper soviel Wochen, wie die Deutschen Jahre.

1824 in Baden zu dem Besucher Organist Freudenberg aus Breslau.

Dieser Wicht von Rossini von keinem wahren Meister der Kunst geachtet!

Konversationsheft 1825.

Rossini wäre ein grosser Komponist geworden, wenn ihm sein Lehrer öfters einen Schilling [Hieb] ad posteriora appliziert hätte.

Bericht von Schindler. Beethoven hatte die Partitur des „Barbier von Sevilla" durchgesehen.

Der Böhme ist ein geborner Musiker. Daran sollten die Italiener sich spiegeln. Was haben die denn aufzuweisen aus ihren renommierten Konservatorien? — Da, ihr Abgott, der Rossini! Hätte ihm Fortuna nicht ein hübsches Talent und verliebte Melodien schockweise beschert, von dem, was er aus der Schule mitbrachte, würde er seinen Wanst höchstens mit Kartoffeln abfüttern können.

In aufgezeichneten Konversationen in Haslingers Musikladen im Paternostergässchen, wo Beethoven oft verkehrte.

Goethe hat den Klopstock bei mir tot gemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? — Aha, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst? Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer maestoso! Des-Dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da riet ich doch, — so ungefähr . . .

1822 zu Rochlitz.

Was mich angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen; wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen es diese unsterblichen Dichter.

An die „Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. 23. Januar 1824. Für sie sollte er nach Bernards Text ein Oratorium „Sieg des Kreuzes" schreiben.

Goethe und Schiller sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian, Homer, welch letztere ich leider nur in Übersetzungen lesen kann.

8. August 1809 an Breitkopf und Härtel.

Wer kann einem grossen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation!

10. Februar 1811 an Bettina von Arnim. Mit Bezug auf Goethe gesagt.

An Goethe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff, ihm selbst zu schreiben wegen Egmont,

wozu ich die Musik gesetzt, und zwar bloss aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen.

10. Februar 1811 an Bettina von Arnim.

Totschlagen hätte ich mich für Goethe lassen, und zehnmal. Damals, als ich so recht im Feuer sass, hab ich mir auch meine Musik zu seinem „Egmont" ausgesonnen. — Der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum lässt er sich auch komponieren. Es lässt sich keiner so gut komponieren wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder.

Zu Rochlitz 1822, als Beethoven sich der Freundlichkeit Goethes gegen ihn in Teplitz erinnerte.

Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können.

Franzensbrunn, 9. August 1812 an Gottfried Härtel in Leipzig.

Wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Goethe, da müssen diese grossen Herren merken, was bei unser einem als gross gelten kann.

15. August 1812 an Bettina von Arnim. Anschliessend an obige Worte die Schilderung, wie Goethe in Teplitz ehrerbietig, er aber geringschätzig die kaiserlichen Herrschaften behandelt habe.

Seit dem Karlsbader Sommer lese ich im Goethe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese.

Äusserung gegen Rochlitz.

Goethe sollte nicht mehr schreiben, es wird ihm wie den Sängern gehen. Doch bleibt er der erste Dichter Deutschlands.

Konversationsheft 1818.

Können Sie mir die Farbenlehre auf einige Wochen leihen? Es ist ein wichtiges Werk. Seine letzten Sachen sind fad.

Konversationsheft 1820.

Der Kerl schreibt doch bloss fürs Geld.

Berichtet von Schindler. Mit diesen Worten warf Beethoven auf seinem Sterbelager die Werke Walter Scotts mit Erbitterung von sich.

Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!

Wie Ries als Augenzeuge berichtete, riss Beethoven mit diesen Worten das Titelblatt[1]) von der Partitur der „Eroica" (mit der Widmung an Bonaparte), als er die Nachricht erhielt, Napoleon habe sich zum Kaiser gemacht.

---

[1]) Eine Wiedergabe dieses Titelblatts brachte „Die Musik" Jahrgang III, Heft 12.




Ich glaube, solange der Österreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht.

An Verleger Simrock in Bonn. 2. August 1794.

Warum verkauft Ihr auch nichts als eitle Musikalien? Warum befolgt Ihr nicht schon längst meinen wohlgemeinten Rat? — Werdet doch einmal klug und kommt zur Raison. Verschreibt anstatt der Zentner von Papierballen echtes ungewässertes Regensburger, lasst diesen beliebten Handelsartikel auf der Donau herunterschwimmen, verabfolgt ihn mass-, halbe- und seidelweise zu billigen Preisen, kredenzt abwechselnd geselchte Würstel, Kipfel, Rettig, Butter und Käse, ladet die Hungrigen und Durstigen ein mit den ellenlangen Lettern eures Aushängeschildes: „Musikalisches Bierhaus!" und Ihr werdet zu allen Stunden des Tages so viele Gäste haben, dass einer dem andern die Türe in die Hand gibt und euer Bureau nie leer wird.

Zum Musikalienhändler Haslinger, als dieser sich über Interessenlosigkeit der Wiener in musikalischen Dingen beklagt.





DER STIMMUNGS-CHARAKTER DER TONARTEN

von Dr. Hermann Stephani-Sonderburg

Vermutungen über Vermutungen sind ausgesprochen worden, so oft man sich der Frage zuwandte: haben unsere heutigen Tonarten, vom Gegensatz der Dur- und Mollsysteme abgesehen, einen verschiedenen Gefühlscharakter? Und, ist dies der Fall, in welcher Weise unterscheiden sie sich voneinander?

Hatte der eine diese Kennzeichen gefunden, so grübelte ein anderer jene heraus; und gar bald stellte sich ein dritter ein: der machte sich über die Widersprüche der beiden ersten lustig und sagte — es gibt gar keinen Unterschied, jedwede Gefühlsdeuterei ist sinnlos, die Stimmungswerte sind einander völlig gleichgeartet.

Andere waren jedoch vorsichtiger. Sie fragten nicht: welches ist der Charakter des Es-, welches der des H-dur; sie forschten zunächst nur: gesetzt, es gibt eine Verschiedenheit — worauf müsste sie zurückzuführen sein?

Spricht C. G. Krause in seinem Buche von der musikalischen Poesie 1752 die Ansicht aus, die verschiedenartige Bewertung rühre von dem Verhältnis vollkommener Übereinstimmung her, in dem bei gewissen Tönen die Luftbewegung zur Spannung unserer Nerven stünde, und macht Rich. Hennig[1]) die Sonderstellung einer grösseren Reihe von merkwürdigen Tönen im Ohre, die zuweilen sogar als Halluzinationen auftreten könnten, verantwortlich, so betont gegenüber diesem physiologischen Standpunkte Helmholtz[2]) die (wennschon er damit den möglichen Einfluss der Eigentöne fis'''', g'''', as'''' nicht ausser acht lässt) physikalische Tatsache, dass der Charakter der verschiedenen Instrumente mit den verschiedenen Tonarten seine Färbung wechsle und somit zugleich neben den Ungleichmässigkeiten der Einstimmung wohl für unsere Frage in Betracht kommen müsse.

Nun bleibt aber eins seltsam. Von jeher ist die Tonart pastoraler Tongebilde F-dur gewesen, und doch hat der Kammerton im Laufe der Zeiten so stark geschwankt, dass zu Glucks Zeit statt eines F unser heutiges E, zu Lully's Zeit aber gar unser D erklang. Woher dann doch

[1]) „Die Charakteristik der Tonarten" 1897, S. 126.

[2]) Helmholtz, „Die Lehre von den Tonempfindungen", 1862, 5. Aufl., S. 502 ff.

diese stets gleiche Notierung in F? Andererseits wird auch niemand, der einmal auf zwei verschieden gestimmten Instrumenten phantasiert hat, sich die eigentümliche und übereinstimmende Gefühlsbestimmtheit etwa beider Des abstreiten lassen, mögen sie sich nun als ein akustisches C oder D herausstellen.

Wir dürfen vermuten: hier kann es sich nur um ein rein psychologisches Problem handeln.

Wer aber findet den Schlüssel zu solchem Problem? Gewiss nur einer, der die ganz überaus feinen Tonbeziehungen, die hier vorliegen, noch lebhaft zu empfinden vermag! Nun, einem ist es geglückt, und das ist — Beethoven.[1]) Mit dem sicheren Instinkt, durch den der echte Musiker allem Scharfsinn blosser Theoretiker von vornherein um ein Uneinbringliches voraus ist, erklärt er, dass: „der Mittelpunkt des Tonsystemes seine wenn auch nicht unverrückbare Stelle habe"; daher er denn jede Tonart erkenne, die Stimmung möge sein, welche sie wolle.

Welches ist aber dieser Mittel- oder Indifferenzpunkt des Tonsystems, nach dem sich alle übrigen Tonarten orientieren?

Unser C-dur. Daher sein klarer, alle Gefühlsschatten im hellen Tageslicht auflösender, daher andererseits sein relativ uninteressanter, dem Trivialen sich nähernder Toncharakter. — Die Lage seiner Mittonarten, die Art, wie sie sich um seine Mittellage herum gruppieren, ist damit von vornherein klar. Wir versehen eine gewisse Gruppe von Tonarten mit dem Abzeichen eines oder mehrerer Kreuze und scheiden sie hierdurch offenbar absichtlich von einer anderen Gruppe, der wir das Kennzeichen ♭ anheften. Mag sich solche Scheidung auch einst aus rein praktischen Gründen, die uns in diesem Zusammenhange gleichgültig sind, herausgebildet haben, sicher ist, dass die nun einmal entstandenen Tonsysteme für uns heute einen gewissen Gefühlston an sich tragen, der, wie schwach er auch sein mag, unvertauschbar ist. Nun können wir die ♯- und ♭-Tonarten auch verstehen als die Tonsysteme der potenzierten Ober- oder Unterquint von C, oder, was dasselbe besagt, als die Tonsysteme, die sich über den beiden Zieltönen g' und f der Tonschritte c'g' und c'f, über den Zieltönen d'' und B, der Schritte g'd'' und fB, und immer so fort, aufbauen. Und da Quintschritte nach oben zu Quintschritten nach unten sich verhalten wie 2:3 zu 3:2, so können wir zunächst einmal feststellen, dass Kreuz- und b-Tonarten mathematisch einander gegensätzlich sind, dass die Kreuz-Tonsysteme von C aus sich umgekehrt potenzieren wie die mit dem Kennzeichen b.

Allein dabei bleibt es nicht. Wir haben Grund, zu vermuten, diese

---

[1]) Vgl. Schindlers Beethoven-Biographie, 3. Aufl., II, 166.

fundamentale Gegensätzlichkeit im Aufbau müsse einen tiefinneren Unterschied auch der Auffassungsweise, der begleitenden Gefühle zur Folge haben. Hier bietet sich uns nun eine Theorie, die in die Beziehungen, die wir uns deutlich machen wollen, das erste Licht bringt, als ein sehr willkommener Führer an; es ist dieselbe Theorie, der das Verdienst gebührt, der gesamten Musik-Ästhetik ihren endlichen exakten psychologischen Unterbau geliefert zu haben.

Unter allen Gliederungen, so sagt die Th. Lippssche Tonrhythmentheorie,[1]) ist die Zusammenfassung von je zwei Elementen zur Einheit und wiederum die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten zur Einheit für uns die natürlichste; die auf der Zweizahl basierenden Gliederungen sind die in sich relativ gegensatzlosen. Anders die Drei- und die potenzierte Drei- und noch mehr die Fünf- und Siebengliederung. Eignet der Zweigliederung ein Charakter des in sich Beruhenden, des Gleichgewichtes, so finden wir hier in wachsendem Masse ein Moment ausgesprochener Gegensätzlichkeit, relativer Unruhe, aufgehobenen Gleichgewichtes. — Ganz anders ist der Charakter des Tonschrittes GC (3:4, mit $4 = 2^2$ als Zielton) als der des Schrittes CG (2:3, mit dem Zieltone 3), ganz anders die Stellung der Quinte zur Tonika als die der Quarte; und am bedeutsamsten zeigt sich die entgegengesetzte Differenzierung des Tonikagrundrhythmus in den nun auf Quint und Quart aufgebauten Stammakkorden. Diese aber prägen wiederum dem ganzen zugehörigen Tonsystem ihren Charakter auf. Daher muss sich ohne Zweifel jene entgegengesetzte Differenzierung in der Gefühlsbestimmtheit der entsprechenden einfachen oder potenzierten Ober- oder Unterquinttonarten in irgendwelchem Grade widerspiegeln.

Es ist kein Zufall, dass das zweite Hauptthema eines Satzes von Sonatenform so gut wie nie in der Tonart der Quarte, in der überwiegenden Zahl der Fälle aber in der Oberquinte anzutreffen ist. Ganz unverkennbar gibt sich im Verlaufe eines Tonstückes beim Herausbilden und Entfalten der mannigfachen Tongestalten aus dem Urgrunde des tonischen Rhythmus eine Neigung kund, sich der reicher differenzierten Rhythmen der Oberquinttonarten als Basis dieser reicheren Gestaltungen zu bemächtigen. Dagegen findet ein Umgekehrtes statt am Ende eines Tonstückes. Hier weicht

---

[1]) Näheres am besten in der Abhandlung „Psychologische Studien", 1885, oder „Zur Theorie der Melodie", 1901, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiolog. d. Sinnesorgane, Bd. 27. Eine Verbindung dieser Theorie mit dem Prinzip der psychodynamischen Ökonomie, und ihre Anwendung auf die Grundprinzipien des musikalischen Schaffens (der „Musiktheorie") siehe in des Verfassers „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen" S. 40 ff., Leipzig 1903, Herm. Seemann Nachf.



die Harmonie in der bedeutsamsten Weise zurück, hinaus noch über den tonikalen Grundrhythmus, zurück bis gleichsam ins Innerste, um nach wiedererlangtem Gleichgewicht des Sich-Ausgebens und des Sich-in-sich-Zurücknehmens das ästhetische Lebensbild abzuschliessen.

Ein ähnliches Verhältnis nun waltet zwischen den Beziehungen der ♯-Tonarten einerseits und andererseits der ♭-Tonarten zu dem in ihrer Mitte liegenden C-dur ob. Aus dem grellen und doch farblosen, lärmenden und doch reizlosen C-dur ziehen wir uns zurück in die beschauliche Ruhe der Unterdominantsphäre (von 3 zu 2^2, wie uns die Zahlen trivial aufklären), wo wir weitab vom kräfteerregenden Tatendrang unserm Inneren uns näher fühlen: wir ziehen uns zurück in die „pastoralen" Gefilde des F-dur. Schreiten wir jedoch von C-dur aus hinüber ins Gebiet der ♯-Tonarten, so wird solcher Schritt getragen von einem Drange nach Entwickelung: wir gehen, wie wir sagen, aus uns heraus. (So ist es z. B. recht schwer, sich bei sehr leidenschaftlichem Phantasieren ohne die Hilfe enharmonischer Verwechslungen zur Ausgangstonart zurückzufinden; staunen würden wir über die Zahl der vorwärts durcheilten Tonsysteme, wollten wir versuchen, die Zahl dieser unbewusst von uns vorgenommenen Verwechslungen einmal festzustellen.)

Folgendes werden wir nun endgültig behaupten dürfen:

Die Tonarten G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, Cis-dur tragen vermöge ihres potenzierten Oberdominantcharakters, auf den freilich allmählich die verschiedenen Terzen- und Sekundenverhältnisse zu benachbarten Tonsystemen einzuwirken beginnen, sämtlich im Vergleiche mit C-dur den Charakter eines reicher entfalteten Lebens; — D-dur in noch verstärktem Masse als G-dur; A-dur, die Tonart der grossen Sext (3 : 5), verrät bereits einen leisen Einfluss von A als Hauptvertreter der Unterdominante von C; E-dur verhält sich zu G-dur wie E (4 : 5) zu G (2 : 3), es zeigt das reichere Leben der Oberquinttonarten im intensivsten Grade; H-dur mit seinem potenzierten Oberdominantcharakter erleidet darin starke Einbusse als Unterstufe von C-dur im Halbtonsabstand; eine umgekehrte Stellung endlich zeichnet Cis-dur aus, vermöge deren sich sein durch seine Stellung im Quintenzirkel bereits verwischender Oberdominantcharakter wieder bedeutend kräftigt.

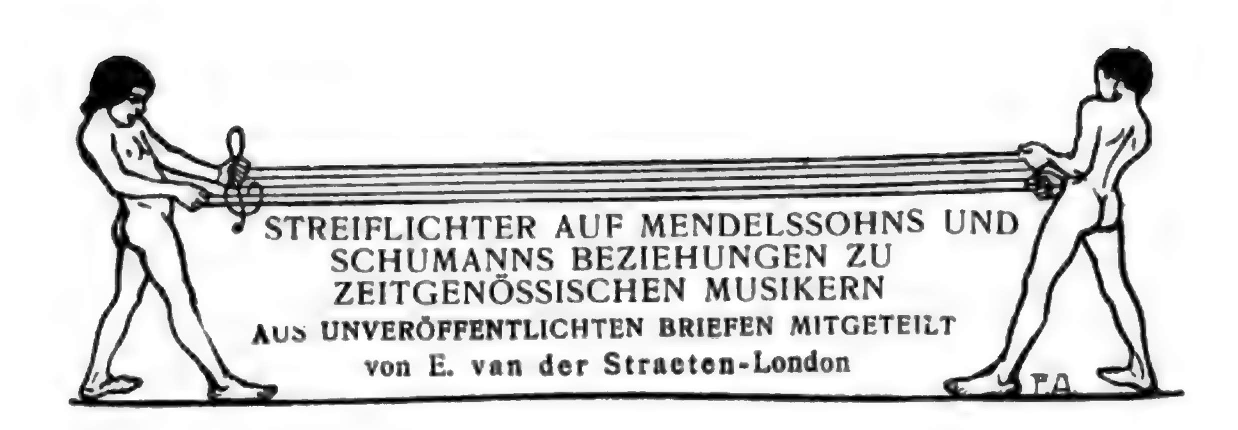
Hingegen eignet den Tonsystemen der einfachen oder potenzierten Unterdominant, vermöge des entgegengesetzten Verhältnisses zu C-dur, im Vergleich zu diesem der Charakter einer ausgesprochenen Zurückgezogenheit, eines In-sich-Beruhens, einer eigentümlichen Zartheit, Innerlichkeit. Die so oft zu pastoralen Tonbildern verwendete Eigenart des F-dur verstärkt sich in B-dur, obwohl die Terz D ein leichtes Moment ihrer freieren Oberdominantsphäre mit einmischt; As-dur stellt das genaue Gegenbild zu

E-dur dar; der edel-heroische Charakter des Es-dur erklärt sich als Durfortschritt gegenüber dem ihm parallelen Tonsystem des zentralen c-moll. Einem H-, Fis- und Cis-dur ist die Eigenart der Kreuztonarten noch ganz besonders zuzusprechen, vergleichen wir sie mit Ces-, Ges- und Des-dur. In diesen letzteren Tonarten verdichtet sich der Gefühlsgehalt der Unterdominanttonarten in ausserordentlichem Masse. Es ist kein Zufall, dass solch exponierte Tonregionen nur im Gegensatze zu anderen Gemütszuständen, nicht aber als Lebenselement für die Schilderung umfassenderer Seelenvorgänge gewählt zu werden pflegen.

Auf eine Darlegung der Verhältnisse im Mollgeschlecht, wo die Dinge sofort recht viel komplizierter liegen, verzichten wir. Leicht wird sich nach den gegebenen Fingerzeigen auch hier vieles aufhellen. Bei c-moll wird man die Eigentümlichkeit des C-dur, bei g-moll die Terz B mit ihrer Unterquintbedeutung für C-dur, bei a-moll sein Parallelverhältnis zu C-dur, bei e-moll seinen Anteil am E und G des C-dur-Akkordes, bei d-, h-, cis-, bei f-, b-, as-, und ganz verschwindend auch bei es-moll den einstigen Durcharakter in seiner Trübung durch Moll, bei fis-moll endlich seine Oberquinttonart-Bestandteile ins Auge zu fassen haben.

Wir schliessen damit unsere Untersuchung. Wir betonen noch einmal: der Stimmungscharakter der meisten dieser Tonarten ist von ganz ausserordentlicher, leicht zu übertäubender Zartheit, der eben nur ein Andeuten der Hauptrichtung der in ihm enthaltenen Gefühle, und damit eine nahezu unbegrenzte Fülle von Ausnahmen zulässt. Wer sich aber auch diesen feinen Verschiedenheiten der einzelnen Tonarten verschliessen mag — zu der einen Erkenntnis wird er doch mit uns vorgedrungen sein: dass bereits in diesem so primitiven Organismus, wie ihn die beiden um C-dur sich gruppierenden Tonartensysteme darstellen, leise jenes Gegenspiel von Kräftewirkungen sich ankündigt, das in den grossen Formen der Tonkunst zu einem so bedeutsamen und unendlich gestaltenreichen Abbild und Ausdruck unserer eigenen Lebenstätigkeit wird: jenes Gegenspiel eines Sich-Entfaltens und Sich-Verschliessens, eines Sich-Ausgebens und Sich-in-sich-Zurücknehmens unserer seelischen Kraft.





STREIFLICHTER AUF MENDELSSOHNS UND SCHUMANNS BEZIEHUNGEN ZU ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKERN

AUS UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN MITGETEILT

von E. van der Straeten-London

Die nachfolgenden Briefe entdeckte der englische Musikschriftsteller J. S. Shedlock bei seinen Nachforschungen über die bereits früher mitgeteilte Korrespondenz Mendelssohns und Schumanns mit J. H. Lübeck und Johann J. H. Verhulst.[1]) Sie werden um so willkommener sein, als sie interessante Persönlichkeiten und Episoden aus Mendelssohns Zeit betreffen.

Im Frühjahr 1832 war Mendelssohn in London auf Veranlassung der „Philharmonic Society", die ihn um die Erstaufführung eines neuen Werkes gebeten hatte. Zu diesem Zwecke hatte er die Hebriden-Ouvertüre gewählt. Wie er bei dieser Gelegenheit gefeiert wurde, und wie glücklich er sich fühlte, erfahren wir aus den Briefen, die er jeden Freitag an seine Familie schrieb. Am 27. April schreibt er: „Ich wollte, ich könnte beschreiben, wie froh ich bin hier zu sein; wie mir alles so lieb ist; wie ich über die Freundlichkeit der alten Freunde vergnügt bin."

Am 11. Mai schreibt er, dass vorigen Sonnabend Probe für das Philharmonic-Konzert gewesen sei, in dem seine Hebriden-Ouvertüre ihre erste Aufführung erfahren sollte. Da jedoch die Stimmen noch nicht fertig ausgeschrieben waren, konnte das Werk bei der Gelegenheit nicht probiert werden.

Mendelssohn war aber bei jener Probe anwesend und als er aus seiner Loge in den Saal kam, um einige alte Freunde zu begrüssen, wurde ihm von den Mitgliedern des Orchesters eine derartige Ovation gebracht, dass er aufs Orchesterpodium klettern musste, um sich zu bedanken. „Seht, das werde ich nicht vergessen" — schreibt er im Verlauf des Briefes — „denn es war mir lieber, als jede Auszeichnung; es zeigte, dass die Musiker mich lieb hatten und sich freuten, dass ich kam, und es war mir ein froheres Gefühl, als ich sagen kann."

Eine Woche später schreibt er an seinen Vater über die Aufführung selbst, die am 14. Mai stattgefunden: „. . . es ging prächtig und machte sich ganz seltsam zwischen mancherlei Rossini; die Leute haben aber mich

---

[1]) Im III. Jahrgang der „Musik", Heft 1 und 2.

und das Stück ungemein freundlich aufgenommen ..." Das Programm war folgendes:

Teil I.

Symphonie No. 7 . . . . Beethoven
Arie Mr. Phillips „Qui Sdegno" (Die Zauberflöte) . . . . Mozart
Konzertstück, Pianoforte (Mademoiselle Blahetka-Blahetka)
Arie Madame Cinti Damoreau „Una voce poco fa" . . . . Rossini
Ouvertüre „The Isles of Fingal" (Ms.) . . . . F. Mendelssohn-Bartholdy

Teil II.

Symphonie g-moll . . . . Mozart
Arie, Signor Donzelli, „Taqui allor" . . . . Donizetti
Quintett (2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass) . . . . Onslow
Messrs. Bohrer, Watts, Moralt, Lindley und Dragonetti
Ouvertüre . . . . B. Romberg

Am 15. Mai starb der alte Zelter. Mendelssohn empfing die Nachricht etwa eine Woche darauf. Am 25. schreibt er von Norwood, Surrey (in der Nähe des später erbauten Krystall-Palastes) wo er in einem Landhause auf einige Tage Ruhe und Erholung suchte: „Die Nachricht empfing ich morgens, als ich eben an ihn schreiben wollte; dann kam die Probe meines neuen Klavierstückes [das in München komponierte g-moll Konzert] mit seiner tollen Lustigkeit, und wie die Musiker nun klatschten und Komplimente machten, da war mir es wieder recht als ob ich in der Fremde sei." — Am 28. erlebte das Klavierkonzert seine erste Aufführung und zwar wiederum im „Philharmonic"-Konzert. Das Programm war:

Teil I.

Jupiter-Symphonie . . . . Mozart
Arie aus „Euryanthe" (Herr Haitzinger) . . . . Weber
Konzert (Ms.) . . . . Mendelssohn-Bartholdy
Szene (Miss Inverarity) aus Azor und Zemire . . . . Spohr
Ouvertüre „Euryanthe" . . . . Weber

Teil II.

Symphonie „letter V" . . . . Haydn
Arie (Signor Pellegrini) „Figaros Hochzeit" . . . . Mozart
Phantasie für Flöte (Mr. Nicholson) . . . . Nicholson
Arie (Herr Haitzinger): Dies Bildnis (Zauberflöte) . . . . Mozart
Ouvertüre „Proserpina" . . . . Winter

Der Dirigent war bei dieser Gelegenheit Cipriano Potter, der zur Zeit seines Wiener Aufenthaltes mit Beethoven in Berührung kam.

Am 11. Juni fand das letzte Philharmonische Konzert jener Saison statt, in dem Mendelssohn nochmals sein Klavierkonzert spielte und die

„Sommernachtstraum"-Ouvertüre dirigierte. Das Programm dieses denkwürdigen Konzertes (unter der Direktion von J. B. Cramer) war:

Teil I.

Symphonie (der „Philharmonic Society" gewidmet, erste Aufführung) . . Onslow
Arie, Madame Schröder-Devrient „Parto; ma tu ben mio" La Clemenza di Tito . . . . Mozart
Concertante für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete und Kontrabass . . . . Chevalier Neukomm
(Kontrabass: Dragonetti)
Aria, Signor Tamburini „Inveir col sesso imbelle" . . . . Pacini
Konzert für Pianoforte . . . . Mendelssohn

Teil II.

Symphonie No. 8 . . . . Beethoven
Duett, Madame Cinti Damoreau und Signor Tamburini „Di Capriccy" (Conradino) . . . . Rossini
Concertante für 4 Violinen . . . . Maurer
Messrs. Mori, Seymour, Tolbeque, Griesbach
Arie Madame Cinti Damoreau „Entendez-vous" (Le Concert à la Cour) . Aubert
Ouvertüre „Sommernachtstraum" . . . . Mendelssohn

Bald nach diesem Konzert kehrte Mendelssohn nach Berlin zurück. Vorher aber schrieb er folgende Zeilen an Sir George Smart, der zurzeit an der Spitze der Gesellschaft stand:

Norwood, Surrey.

My dear Sir

Ihe treat which I owe to the Philharmonic Society during my residence in England this season, and the Kindness I met with at their concerts calls forth my sincerest thanks. May I ask you to express to the Directors how much indebted I feel to them, and to offer to the Society the score of my overture to the Isles of Fingal as a sign of my deep & heartfelt gratitude for the indulgence and kindness they have shown me during my second stay in this country.

Believe me to remain

my dear Sir

Very truly yours

Felix Mendelssohn-Bartholdy

to Sir George Smart
91 Great Portland St.
Portland Place.

Gewisse kleine Unbeholfenheiten in der Konstruktion, die sich drollig genug ausnehmen, weisen darauf hin, dass der Brief von Mendelssohn selbst verfasst war, der sich im übrigen mit der englischen Sprache sehr vertraut gemacht hatte. In der Übersetzung lautet er folgendermassen:

Norwood, Surrey.

Werter Herr!

Der Genuss, den ich der Gesellschaft während meines Aufenthaltes in England während dieser Saison verdanke und das Wohlwollen, das mir in deren Konzerten entgegengebracht wurde, erfüllen mich mit aufrichtigster Dankbarkeit. Darf ich Sie bitten, den Direktoren zu sagen, wie sehr ich mich ihnen verpflichtet fühle, und der Gesellschaft die Partitur meiner Ouvertüre zu den Fingals-Inseln [zu überreichen] als Zeichen meiner herzlichen und tiefgefühlten Dankbarkeit für die Gunst und Güte, die Sie mir während meines zweiten Aufenthaltes in diesem Lande erwiesen haben.

Ich verbleibe, werter Herr, Ihr aufrichtiger

Felix Mendelssohn-Bartholdy

An Sir George Smart
91 Great Portland St.
Portland Place

Dass Mendelssohn in England der Liebling und gefeierte Held der dortigen musikalischen Kreise war, ist bekannt. Hervorragende Persönlichkeiten bewarben sich um seine Gunst. So finden wir einen Brief von ihm an Geo Hogarth, den Autor noch heute geschätzter Werke über Musik und Musiker, dessen Tochter Catharine mit Charles Dickens vermählt war.

Hogarth hatte Mendelssohn um ein Gutachten über seine musikschriftstellerischen Arbeiten gebeten und erhielt folgende Antwort:

To Geo Hogarth Esquire
10 Powis Place
Gt. Ormonde St.

Berlin, Juli 38.

(Übersetzung des englischen Originals.)

Werter Herr!

Es ist sehr gütig von Ihnen, mich um ein Gutachten über etwas zu bitten, was so anerkannt und geschätzt ist als Ihre musikalischen Fähigkeiten [attainments], und ich würde es mir in der Tat zur Ehre rechnen, wenn es Ihnen auch nur im geringsten von Nutzen sein könnte. Ich fürchte, dass dies nicht der Fall ist, schreibe es aber dennoch, um dadurch zu beweisen, welche Genugtuung ich durch Ihren liebenswürdigen Brief empfand, und warum sollte ich nicht ebensowohl in jener Form sagen, was ich über Sie denke, als in irgendeiner anderen? Aber der englische Stil ist nicht mein forte — mein pianissimo ist er und darum bin ich nicht ganz sicher, ob Sie meine Meinung verstehen werden; wenn sie diese aber erraten, so bitte ich zu ändern, was Sie für gut halten, und es so englisch wie möglich zu machen, damit es auch von anderen verstanden werde. Ich bitte unsern gemeinschaftlichen Freund Moscheles, an den ich diese Zeilen einschliesse, dasselbe zu tun, und alle schlechten Klauseln aus meiner „bill" auszustreichen, und wenn sie durch zwei solche Komittés gegangen ist, bin ich überzeugt, dass sie nützlicher sein wird, als in der ursprünglichen Form. Nochmals wünsche ich Ihnen jeglichen Erfolg, den Sie verdienen, und hoffe alsdann auch davon zu hören. Wenigstens kann keiner von allen mehr Interesse daran nehmen, als ich es tue.

Ich verbleibe stets Ihr getreuer

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Möglicherweise beabsichtigte Hogarth dieses Gutachten bei der Bewerbung um die Stellung als Musikkritiker an einer der Hauptzeitungen zu verwenden. Am „Morning Chronicle" versah er diese Stelle bereits im Jahre 1834 und in späteren Jahren an verschiedenen anderen leitenden Organen.

Mendelssohns Begeisterung für Händel reifte in ihm den Plan zu einer neuen Ausgabe von mehreren Oratorien dieses Meisters. Den Plan scheint er mit den Londoner Verlegern und Klavierfabrikanten D'Almayne & Co. bei seinem ersten Aufenthalt dort im Jahre 1829 besprochen zu haben, wie aus dem folgenden Briefe hervorgeht:

(Übersetzung.) Leipzig, 16. März 1843.

Meine Herren!

In Beantwortung Ihres Geehrten vom 10. erlaube ich mir zu bemerken, dass ich für den Augenblick die Idee, die ich vor einigen Jahren hatte, mehrere Händelsche Oratorien herauszugeben, aufgegeben habe, und dass es nicht meine Absicht ist, sie jetzt oder in der nächsten Zukunft auszuführen.

Ich verbleibe, meine Herren,

Ihr gehorsamer Diener

Felix Mendelssohn-Bartholdy

To D'Almaine & Co.
20 Soho Square
London

Ein anderer Brief, der keine Adresse enthält, war mutmasslich an Msers. Ewer & Co., seine Verleger für England, gerichtet. Das Geschäft wurde im Jahre 1867 mit dem von Novello zu der jetzigen Firma Novello, Ewer & Co. verschmolzen. Der Brief lautet:

Meine Herren!

Obwohl Sie mir in Ihrem geehrten letzten Schreiben versprachen, die Übersetzung meiner sechs Lieder mit nächster Post zu senden, habe ich diese bis jetzt noch nicht erhalten; ich beeile mich, Sie davon in Kenntnis zu setzen, dass die Veröffentlichung dieses Werkes von den deutschen und französischen Verlegern nunmehr auf den 2. Oktober festgesetzt ist, an welchem Tage ich Sie bitten muss, die Ausgabe auch in Ihrem Lande fertig zu haben. Ich hoffe, dass ein Brief an Mr. Macfarren, den ich die Freiheit nahm an Ihr Haus zu senden, richtig abgeliefert ist.

Er enthielt die Nachricht unserer ersten Konzertprobe, bei der eine seiner Ouvertüren allgemeinen und wohlverdienten Erfolg hatte, was ihm hoffentlich ebensoviel Freude bereitet als mir und all unseren Musikern und Liebhabern.

Ihr ergebener Diener

Leipzig, 11. Sept. 1843. F. M.-B.

Aus dem folgenden Jahre besitzen wir auch einen Brief des Meisters an Vincenz Novello, den Vater der grossen Sängerin Clara Novello und

Begründer der obengenannten Firma. Letzterer war ein geschickter Organist und Kirchen-Komponist. Der Brief lautet:

(Übersetzung.) 3 Hobart Place, Eaton Square
June 21. 1844

Werter Herr!

Empfangen Sie vielen Dank für Ihren gütigen Brief und die Musikalien, deren Studium mir gewiss einen grossen Genuss bereiten wird. Sobald ich mich gründlich damit bekannt gemacht, werde ich nicht verfehlen, sie persönlich zurückzubringen, um sie mit Ihnen zu besprechen und Ihnen nochmals für den Band zu danken, den Sie mir gütigst sandten. Ich bedaure sehr, nächsten Sonntag nicht mit Ihnen gehen zu können, um Ihren Freund die Orgel spielen zu hören; alle die [Sonntage] meines jeweiligen Aufenthaltes in diesem Lande sind durch vielseitige Verpflichtungen [engagements] in Anspruch genommen, und ich muss Sie daher bitten, mich zu entschuldigen, wenn ich nicht das tun kann, was ich gewiss selbst zu tun wünsche.

Ich verbleibe, geehrter Herr,
Ihr sehr getreuer
F. M.-B.

An Herrn V. Novello
9 Craven Hill
Bayswater

Auch an den Besitzer der Firma Ewer & Co., Mr. E. Buxton, schrieb er bereits vor seiner Abreise nach London bezüglich Schumanns „Paradies und Peri" folgendes:

Berlin, 27. Januar 44.

Werter Herr!

Mein Freund Dr. Schumann sucht eine Gelegenheit, sein neues Werk „Paradies und Peri" in Ihrem Lande zu veröffentlichen, und hat mich gebeten, Ihnen die Eindrücke mitzuteilen, die es auf mich gemacht, während er selbst, wie ich glaube, vorhat, über die Publikation mit Ihnen zu verhandeln.

Ich muss Ihnen daher sagen, dass ich dieses neue Werk von Dr. Schumann mit dem grössten Vergnügen gelesen und gehört habe, dass es mir einen Genuss bereitet hat, der es mir leicht machte, den einstimmigen Beifall vorauszusagen, den es bei den beiden Aufführungen in Leipzig und Dresden (die vorigen Monat stattgefunden) geerntet hat, und dass ich es für ein hochbedeutendes, edles Werk voller hervorragenden Schönheiten halte. In Tiefe des Ausdrucks und poetischem Gefühl steht es sehr hoch, die Chöre sind ebenso effektvoll und gut geschrieben als die Solopartieen melodisch und einnehmend sind. Kurz, es ist eine würdige musikalische Wiedergabe jener schönen Inspiration Ihres Dichters Moore, und ich glaube das Gefühl, jenem Dichter verpflichtet zu sein für den Zauber, der die ganze Musik durchweht, hat im Komponisten den Wunsch erweckt, dass Ihre Landsleute mit seinem Werke bekannt gemacht werden möchten.

Er beabsichtigt England nächstes Jahr zu besuchen und ich bin gewiss, dass sowohl er, wie sein Werk alsdann so empfangen werden, wie sie es verdienen.

Ich verbleibe, werter Herr,
Ihr getreuer
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Während seines Londoner Aufenthaltes in jener Saison scheint er auch einer Parlamentssitzung beigewohnt zu haben, wie er sich denn als Weltmann auch für die Institutionen des sozialen und öffentlichen Lebens seiner Zeit stets lebhaft interessierte. Folgender Brief aus Manchester nimmt Bezug auf jenen Besuch:

Manchester, 18. Juni 1832.

Mein lieber Mr. Hawes!

Sie hatten die Güte, mir eine Eintrittskarte für das Unterhaus [House of Commons] zu verschaffen. Ich finde nun, dass ich einen Tag eher, als ich vermutet, nach der Stadt zurückkommen werde (nämlich nächsten Freitag) und habe folglich kein Engagement irgendwelcher Art, weder den Abend, noch den Nachmittag, was an keinem Tag der folgenden Woche, noch, wie ich fürchte, während der ganzen Zeit meines Aufenthaltes in diesem Lande wieder der Fall sein wird. Wollen Sie daher entschuldigen, wenn ich anfrage, ob Sie mir den Zutritt für nächsten Freitag verschaffen können? Und würden Sie mir gestatten, im Laufe des Morgens an jenem Tage in Ihr Haus zu senden, um Ihnen die Mühe des Antwortens zu ersparen? Sollte Freitag nicht genehm sein, so lassen Sie mich vielleicht wissen, welcher Tag der folgenden oder nächstfolgenden Woche Ihnen am besten passt.

Bitte entschuldigen Sie, dass ich Ihre wertvolle Zeit in Anspruch nehme; ich verbleibe stets Ihr getreuer

F. M.-B.

Im Jahre 1836 befand sich Ignaz Tedesco, der „Hannibal der Oktaven", auf einer Kunstreise in Deutschland und sollte am 1. Dezember im Gewandhaus-Konzert zu Leipzig spielen. Folgender Brief Mendelssohns gibt uns Auskunft über den Ausgang der Verhandlung:

Hochgeehrter Herr!

Da ich bis heute keine bestimmte Antwort von Ihnen auf meinen Brief erhalten habe, und sich im Repertoire unserer Konzerte mehrere notwendigen Veränderungen ergeben haben, so bedauere ich, dass wir im nächsten Konzerte am 1. Dezember nicht auf das Vergnügen rechnen können, Sie zu hören, und da bereits morgen das Programm in Druck gegeben wird, es auf eine spätere Zeit verschoben bleiben muss. Da es nun in dem nächstfolgenden Konzerte nicht gut angeht, so soll ich Sie im Namen der Herren Direktoren ergebenst fragen, ob es Ihnen möglich wäre, zu einem der Konzerte vor[1]) Neujahr z. B. in dem am 15. oder am 8. Januar hier zu sein? Natürlich hängt dies ganz von Ihren Reiseplänen ab, und ich muss Sie nur bitten, mir gefälligst eine sehr baldige Antwort zukommen zu lassen, da ich mich in diesem Augenblicke wegen des Ausbleibens Ihrer Antwort wirklich in Verlegenheit befinde.

Mit vollkommener Hochachtung ergebenst

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig, den 25. November 1836.

Herrn Ignace Tedesco
Pianiste
Dresden (In der goldenen Krone).

---

[1]) Soll doch wohl augenscheinlich nach Neujahr heissen.

Auf dem Briefumschlag steht eine Randbemerkung: „gegn. mündl. Paganini". Ob die Antwort mündlich durch Paganini gegeben worden, oder welch andere Beziehungen zwischen diesem Briefe und Paganini existieren, ist leider nicht festzustellen.

Der folgende Brief ruft ein jetzt wenig mehr gekanntes Instrument, die Glasharmonika, in Erinnerung. Es wurde bekanntlich von Dussek und anderen virtuos behandelt und hatte gewisse ätherische Klangwirkungen, die in unserer Zeit durch die von Tschaikowsky in seiner „Nussknacker-Suite" angewandte Celesta -- ein kleines Klavier mit Metallstäben — in ähnlicher Weise erzielt worden sind.

Der Adressat war Organist und Klavierlehrer in Leipzig:

Ew. Wohlgeboren

besitzen, wie mir der Herr Advokat Schleinitz sagte, eine Glasharmonika, welche im Orchesterton gestimmt sein soll. Dürft' ich mir die Freiheit nehmen Sie zu fragen, ob sich das wirklich so verhält, und ob Sie in diesem Falle wohl die Gefälligkeit haben würden, uns bei dem Armenkonzert, in welchem wir ein solches Instrumen brauchen (am 6. Februar) mit Ihrer Mitwirkung zu unterstützen? Es bedarf nur einiger weniger Akkorde, die aber unentbehrlich bei der Komposition sind, welche wir aufführen wollen.

Mit vollkommener Hochachtung
Ew. Wohlgeboren
ergebenster
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig, 24. 1. 1837.

Herrn Musiklehrer Helwig
Wohlgeboren

Der oben erwähnte Advokat, nachmals Justizrat, Schleinitz wurde nach Mendelssohns Tode dessen Nachfolger als Direktor des Leipziger Konservatoriums und starb 1881.

Im Jahre 1838 wurde der mit Schumann befreundete Dr. Julius Becker Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift für Musik". Er war auch Liederkomponist und in einer oder der anderen Eigenschaft beabsichtigte Schumann ihn mit Mendelssohn bekannt zu machen, was wohl die Erklärung für folgende Zeilen gibt:

Lieber Schumann!

Der Überbringer Ihres Briefes war fort, ehe ich antworten konnte. Wenn Sie mir heut zwischen 2 und 4 das Vergnügen Ihres Besuchs und die Bekanntschaft des Herrn Becker[1]) verschaffen wollen, so erfreuen Sie mich sehr. Leider kann ich Ihnen nur diese zwei Stunden im Laufe des heutigen Tages bestimmen, da ich noch viele

[1]) Aller Wahrscheinlichkeit nach C. J. Becker, Mitarbeiter an der Neuen Zeitschrift, da Dr. Julius Becker damals wohl kaum schon mit Schumann bekannt war.





IV. 13



ROBERT VOLKMANN UND EMILIE WIGAND



ERSTE MANUSKRIPTSEITE EINER FRÜHEREN FASSUNG VON „RICHARDS MARSCH ZUR WALSTATT“ VON ROBERT VOLKMANN



Rückkehrsbeschäftigungen habe, doch hoffe ich, dass Sie Ihnen passen. Wo nicht, so bitte ich Sie an jedem anderen Tage eine Zeit zu bestimmen, welche Sie wollen. Entschuldigen Sie die Eile

Ihr ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sonnabend, 25. August 1838.

Der nachfolgende Brief Mendelssohns ist leider ohne Adresse. Möglich wäre es, dass er an Rochlitz gerichtet war, der ja späterhin das Oratorium „Die letzten Dinge" schrieb, das Spohr annahm unter der Bedingung, dass Mendelssohn den Text nicht zu benutzen wünsche.

In dem Briefe handelt sich's um einen Text, der für eine Aufführung gegen Ende Januar 1839 zum Besten des Leipziger Theater-Pensionsfonds bestimmt war. Dieser Text sollte der Weberschen Preziosa-Musik untergeschoben werden. Es scheint aber, dass dieser Plan nicht zur Ausführung kam; denn Mendelssohn schreibt am 18. März 1839 an seine Mutter (siehe Briefe I. Teil, Seite 119), dass bei der Gelegenheit „Ruy Blas" zur Aufführung gekommen sei, und dass er auf Bitten der betreffenden Theaterbehörden eine Romanze und Ouvertüre zu dem Stück geschrieben habe, „das so ganz abscheulich und unter aller Würde ist".

Leipzig, d. 8. Dezember 1838.

Ew. Wohlgeboren

geehrtes Schreiben hat mir eine grosse Freude gemacht und ich weiss nicht wofür ich Ihnen mehr Dank schuldig bin, für die Bereitwilligkeit, mit der Sie unsern Wünschen entgegengekommen, oder für die Güte und Freundlichkeit, mit der Sie meinen Brief aufgenommen und beantwortet haben. Sein Sie versichert, dass ich beide wohl zu würdigen weiss, und mich herzlich über die Gelegenheit freue mit Ihnen eine schriftliche Bekanntschaft anzuknüpfen, da mir eine persönliche zu machen bis jetzt leider versagt ist. Ich teilte Ihr Schreiben sogleich den Herren, in deren Auftrag ich schrieb und von denen die Idee eigentlich ausgegangen ist, mit und auch sie bitten, ihren besten Dank für Ihre wohlwollende Gefälligkeit anzunehmen. Da Sie mir erlauben, Ihnen meine Gedanken über den Gegenstand selbst zu sagen, so will ich's unverhohlen tun, Sie mögen sie nun brauchen können oder nicht. In allen Punkten, die Sie berühren scheint es, dass Sie die Sache ganz durchschauen und ich freue mich deshalb schon im voraus auf das Gedicht, das nicht anders als vortrefflich werden kann. Gewiss wäre ein Lob der Tonkunst gar nicht am Orte; gewiss wäre jeder geschichtliche Stoff zu einengend; aber sollte irgendein Stoff sich dazu überhaupt passender finden lassen als Preciosa selbst? Cervantes liebliche Zigeunerin hat den Stoff zu so mancher Bearbeitung, denn zu Webers Musik gegeben, sollte sie sich nicht auch zu einem Gedicht eignen und Ihnen zusagen können? Es liegt so viel Poetisches, Reizendes darin. Nur kommt dazu, dass ohne Zigeunerwesen die Musik nie ihre rechte Wirkung tun könnte! Der Chor „im Wald", der Chor „die Sonne lacht in ihrer Pracht", der immer wiederkehrende Marsch — das müssen Zigeuner sein, denen das gilt — und im Wald muss die Szene spielen, sonst kann ich mir nicht denken, dass Weber damit zufrieden sein würde. Und noch ein nicht unwich-

tiger Grund scheint mir, dass eben als Preciosa-Musik diese Musik jetzt ins Volk gegangen ist, dort lebt, und dass jeder Hörer diesen Gegenstand gegen einen andern zu vertauschen sich sträuben wird — er will einmal die Waldnacht, und die nette Zigeunerin sich bei all den schönen Tönen denken. Ein Gedicht, welches den Kern der Cervanteschen Preciosa gäbe, welches uns in dies lustige zierliche Leben unter freier Luft, nach Spanien vor allen Dingen, zu den Improvisationen, zur Guitarre und der Flöte und den Hörnern des Liedes der Preciosa versetzte, das uns ihr Wesen und Treiben anschaulich machte und alles dies besänge — damit dachte ich mir, würde die Weberische Musik am innigsten sich verbinden können. Wie das zu machen ist, weiss ich freilich nun wohl nicht, aber wozu brauchte ich es auch, Ihnen gegenüber? Sie werden meine Idee trotz meines schnellen Ausdrucks gleich herausfinden und wenn sie zu brauchen ist, sie besser brauchen als ich's mir träumen lasse.

Auch darin, dass den Chören anderer Text untergelegt werde, stimme ich natürlich mit Ihnen ganz überein; nur bei den zwei obenerwähnten „Im Wald" und „die Sonne lacht" schiene es mir nicht tunlich, eben aus dem Grunde, weil sie zu sehr mit den Worten verwebt, und zu sehr mit ihnen ins Volk übergegangen sind. Aber dass die Worte „Heil Preciosen" usw. in den anderen Chören verändert werden müssten scheint mir unwidersprechlich.

Noch soll ich Sie fragen (wenn Sie wie ich nun um so fester hoffe die Dichtung übernehmen wollen), ob Sie in diesem und dem nächsten Monat so viel freie Zeit finden würden, dass wir das Konzert, worin es zur Aufführung kommen soll, zu Ende Januar bestimmen könnten? Es ist das Konzert für den Musikerfonds, wofür wir es wünschen, da wir dasselbe immer so brillant als möglich zu machen suchen. Auch soll ich fragen, welch ein Honorar Sie bestimmen, um uns das Gedicht für die beiden ersten Aufführungen desselben zu überlassen.

Die Konzertfrage bleibt endlich, was Sie über das Ganze denken und über meine unzusammenhängenden Begriffe davon. Könnten Sie mir recht bald hierüber Antwort geben, so würde ich Ihnen sehr verbunden sein, wie ich es schon jetzt für Ihren liebenswürdigen ersten Brief bin; haben Sie meinen besten Dank und genehmigen Sie die vollkommene Hochachtung

Ihres ergebenen
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Brieflein, das sich auf einen Oratorientext und zwar höchst wahrscheinlich auf „Die letzten Dinge" bezieht, ist das folgende, an Rochlitz gerichtete:

Hochgeehrter Herr Professor!

Für die freundliche Übersendung des beiliegend zurückerfolgenden Textes danke ich Ihnen bestens. Ich habe ihn mit Interesse gelesen und bedaure recht sehr, dass ich, wie ich Ihnen schon mündlich sagte, durch eine angefangene Arbeit ähnlicher Art verhindert bin etwas Neues zu unternehmen. Mit vollkommener Hochachtung

ergebenst Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin, den 27. November 1845.

Mendelssohn war zurzeit bekanntlich mit der Komposition des „Elias" beschäftigt.

Schluss folgt



BÜCHER

128. Rudolf Louis: Anton Bruckner. Verlag: Georg Müller, München u. Leipzig.

Ein hochverdienstliches Buch, eingegeben von lauterer Hingabe an den verkanntesten der Meister deutscher Tonwelt, verfasst in voller Geisterschärfe ästhetischen Tiefblickes. Hier redet ein Berufener, der an sich erfahren, dass Bruckner nicht ermessen, sondern nur erfühlt werden kann, dem daher zunächst am Herzen liegt, die Eigenart des Menschen Bruckner dem Leser aufzudecken, — hier forscht endlich ein Wissender nicht nach dem Soll geaichter Kunstgesetze, wie sie vermeintliche Kritik stets wiederzukäuen liebt, sondern wägt im Begreifen der Liebe die Bedeutung des unbesorgten genialen Muss, das uns im Schaffen des grossen Oberösterreichers so herrlich Neues gewann. Im ersten Teile des Lebens- und Schaffens-Bildes: „In der Heimat" werden die Abhandlungen über St. Florian und Bischof Rudigier, als bisher den Bruckner-Freunden in dieser Ausdehnung wohl unbekannt, besonders willkommen geheissen werden. Wenn man Bruckner nahegestanden ist, das heisst sich die Mühe gegeben hat, zu seinem von der jeweiligen Umgebung losgelösten, inneren Menschen so vorzudringen, dass man in Geduld die äusserlichen Absonderlichkeiten dagegen übersehen konnte, durfte man erkennen, dass der Meister gebildeter und unterrichteter gewesen, als der Verfasser manchmal voraussetzt, und dass Brunner in seiner ersten Bruckner-Zeichnung ihn diesbezüglich nicht überschätzt hat. Vorzüglich gelungen sind die Beleuchtungen Simon Sechters, Otto Kitzlers und Joh. Herbecks die einen besonders lesenswerten Abschnitt des Buches bilden. Doch war es keineswegs der erstere, der Bruckner in die Kunst des wunderbaren Thomaskantors erst eingeführt hätte. Auch hat der verehrungswürdige und hochverdiente, heute noch schaffende Otto Kitzler nicht allein und nicht zunächst Bruckner die Neuerungen Wagners erschlossen. Die musikalischen Verhältnisse von Linz zur Zeit, als Bruckner dort wirkte, waren nach vorhandenen Belegen doch etwas bessere, als Louis annehmen zu müssen meint. Die Nähe von Wien hat dabei bestimmt zur Erweiterung des künstlerischen Horizontes des Werdenden beigetragen, der auch im Alter noch entgegen der üblichen Mär seine Kenntnis in musikalischen Dingen zu erweitern suchte, wo er nur konnte und unstillbaren Wissensdrang immerdar sein Eigen nannte, wenn es ihm auch an Zeit gebrach, ihm zu folgen, wie er wollte. Wer die schon heute unglaublich erscheinenden Zustände des Wiener musikalischen Lebens zur Zeit der üppigsten Hanslick-Regentschaft miterlebt hat, wird wissen, dass die Verfolgungen Bruckners durchaus nicht, wie Louis im 2. Kapitel „In Wien" meint, durch den grellen Parteifanatismus seiner Freunde hervorgerufen worden waren, denn Bruckner hatte lange, lange überhaupt nur ein paar gänzlich einflusslose, mundtot gemachte Jünglinge zu Anhängern und viele, die sich später als „erste Vorkämpfer des Meisters" preisen liessen, geruhten damals höchst eigensinnig in der Anschauung zu verharren: Bruckner sei ein „Trottel". — Den meisterlichsten Abschnitt bietet Louis in der dritten Abhandlung seines Werkes: „Der Künstler und der Mensch", in der sich der Verfasser auf der Hochwarte des allumspannenden Forschers zeigt. Namentlich die Gegenstellungen Liszt und Bruckner sind von heute seltenstem Feinsinne eingegeben

und wirken nach dem von Andern bisher einzig abgeleierten Thema: Wagner und Bruckner wahrhaft erfrischend. Besonders verdienstlich ist, was Louis über Bruckners Unterricht sagt, damit — wie es den Tatsachen entspricht — die von Ganz-Gescheiten gern verbreitete Kunde zerstörend, Bruckner sei ein höchst mittelmässiger Lehrer gewesen, eine Behauptung, die eines Tages sogar in Form einer Beschwerde eines Schülers des Konservatoriums bei Hellmesberger eingegangen war, in der Hoffnung, die „Direktion" werde offizielle Ordnung und ihrem Lehrer die notwendig erachtete Bedeutung schaffen. — Bei der „Gewissenhaftigkeit" der Klavier-Auszügler der Brucknerschen Symphonien bleibt anzufügen, dass stellenweise die zweihändigen Auszüge August Stradals getreuer den Originalpartituren folgen, als die vierhändigen, in denen Auslassungen beliebt wurden. Einrichtungen für zwei Klaviere zu vier Händen, wie sie nach dem Muster der Lisztschen symphonischen Dichtungen bei der Siebenten H. Behn getroffen, wären heute auf diesem Gebiete das Dankenswerteste. Bezüglich der Schüler Bruckners möchte ich bemerken, dass Gustav Mahler mir ausdrücklich versichert, er sei nicht zu den Schülern des Meisters zu rechnen, so treu er ihm auch einige Zeit Gefolgschaft leistete und so sehr er vielleicht von ihm sonst angeregt worden sein mag. Friedrich Kloses Würdigung, als eines freudigen Bekenners Bruckners und als aussichtsreichsten Komponisten seiner Schule behalte ich mir vor. Über Bruckners Werke, die Louis in den letzten Kapiteln: „Kirchen- und Chormusik" und „Die Brucknersche Symphonie" bespricht, wird erst recht geurteilt werden können, wenn sein Werden als Komponist, und der Umfang seines Schaffens vollständig aufgedeckt sein werden — eine Aufgabe, der ich seit vielen Jahren meine ganze freie Zeit widme. Mancher hätte vielleicht eine eingehendere Würdigung der Messen und anderen Kirchen-Werke Bruckners erwartet, in denen er ebenso ureigenartig erscheint, wie in seinen Symphonieen. Auch hier, bei Besprechung seiner religiösen Schöpferkraft fallen — namentlich bei Parallelen mit Liszt, die sich Bruckner zwar nicht als Lob angerechnet haben würde — geistvolle Worte. Bezüglich der Männerchöre unseres Meisters ist zu bemerken, dass die poesievollsten und eigenartigsten von ihnen noch nicht bekannt sind. — Höchst interessant ist die Gruppierung, in der Louis die Brucknerschen Symphonieen erschaut, schlagend der Vergleich der Zweiten und Sechsten mit Beethovens Vierter und Achter. Bezüglich der ersten Symphonie Bruckners, auf die Louis das Goethe-Wort vom „ganz absurd sich gebärdenden" Moste angewendet wissen will, glaube ich, dass der geschätzte Verfasser selbst noch anderer Meinung werden wird. Die Umarbeitung des „kecken Beserl" war übrigens keine so gründliche, wie Louis sich vorzustellen scheint. Das wird die Herausgabe der Urgestalt zeigen, die Ferdinand Löwe ebenso dankenswert plant, wie die Veröffentlichung des „Volksfestes" in der ersten Formung der Vierten. Was Louis über die letzten Sätze der Symphonieen sagt, gehört zum Tiefst-Erschauten, das über Bruckners Eigenart überhaupt bisher gesagt worden und stimmt oft überein mit dem, was Bruckner selbst vom Inhalte seiner Schlusssätze gedacht hat. In betreff der Anschauung, die Louis von der Architektur Bruckners kundgibt, werden ihm vielleicht nicht alle Kenner beipflichten. Aber gerade die persönlichen Urteile des Verfassers erregen hohes Interesse, weil sie stets als Ausstrahlungen ruhiger Objektivität sich zeigen und deshalb allgemein klärend wirken. Wenn der Verfasser auch stellenweise irrt — wie z. B. bei dem Adagio der Siebenten, das Bruckner wirklich in Vorahnung des Scheidens Wagners eingegeben worden war und im Weh der eingetretenen Katastrophe vollendet wurde — so ist dies bei dem Material, wie es bis jetzt vorgelegen, begreiflich und raubt dem Buche nichts von seinem bleibend-hohen Werte, der es jedem Näherzusehenden lieb und teuer macht, umsomehr als der Verlag für angemessenen Rahmen und durch Beigabe von Bildern und Handschriften des Meisters (darunter ein bisher der Allgemeinheit

unbekannt gebliebenes Porträt aus mittleren Jahren und der Beginn eines verworfenen Trios des Scherzos der „Neunten"), sowie Ansichten seiner Wirkungsstätten für zeitgemässe Ausstattung gesorgt hat. Möge das 230 Seiten starke Werk, das das Herz eingegeben und strenge Wissenschaftlichkeit geprägt hat, Segen stiften und Denkende aneifern, fürderhin Grosses zu hegen, so lange es unter uns weilt, Eigenartigem hingebend volles Ausleben zu gestatten, wo es uns begegnet. August Göllerich

129. **Moriz von Schwind**: Die „Lachnerrolle". Verlag: Franz Hanfstaengl, München.

So gut wie in der Musik sondern sich in den bildenden Künsten die Meister der Suite von denen der Sonatenform. Die Suitenmeister haben das Talent der acht Takte; die kleinen, liebenswürdigen Gedanken und Einfälle versagen ihnen nie, und darin sind sie entschieden den Sonatenmeistern überlegen, die schwerfällig und ungewandt im eigentlichen „Erfinden" sind. Handelt sich's aber darum, aus einem kleinen Thema etwas zu gestalten, um das, was der Musiker die Durchführung nennt, dann triumphiert der Sonatenmeister, und der von der Suite steht unscheinbar neben ihm. — Soll ich vor einem musikalischen Publikum kurz auf das hinweisen, was die Kunst Moriz' v. Schwind charakterisiert, so wüsste ich kein besseres Wort als dieses: er war ein Meister der Suite, er hatte das Talent der acht Takte mit all seinen Vorzügen und all seinen Nachteilen. Das grosszügig Geniale der Kunst etwa eines Böcklin, der im Grunde nur wenig Themen erfand, der diese Themata aber in seinem prachtvoll einheitlichen Lebenswerk auf eine so wunderbare Art zu steigern wusste, das fehlt Moriz v. Schwind durchaus. Aber welche Fülle der Erfindung im Kleinen! Wie das sprudelt von immer neuen Einfällen! Und mit welcher leichten Sicherheit Schwinds schnell gestaltende Hand das alles in Bilder umsetzte! — Eines dieser Werke, der bezeichnendsten eines, wollen wir uns heute näher ansehen: die „Lachnerrolle". Als Lachner anfangs 1862 sein 25jähriges Jubiläum als Münchener Hofkapellmeister feierte, kam unter den Gratulanten auch sein alter Hausfreund Schwind. Schwind kam mit einer mysteriösen Papierrolle, die der Höhe nach kaum grösser war als ein gewöhnlicher Taktstock. Aber als man sie aufrollte, da war sie lang, sehr lang, über 12 Meter. Und diese lange Rolle war über und über mit Zeichnungen bedeckt, und die Zeichnungen erzählten beredt und ausführlich, wie es dem berühmten Hofkapellmeister Franz Lachner hienieden ergangen war. Wir sehen seine Wiege im Städtchen Rain, sehen den gestrengen Herrn Vater ihn im Klavierspiel unterrichten, folgen ihm in seinen Lehr- und Wanderjahren, wo er so manche Irrungen und Wirrungen durchzumachen hat, und erleben endlich einen Triumphzug vom kleinen Organisten bis zum weltberühmten Hofkapellmeister und Kompositeur. — Das erste, was den aufmerksamen Betrachter überrascht, ist die fabelhafte Leichtigkeit, mit der Schwind auch die nüchternsten Dinge Bild werden lässt. Schwerlich gibt es etwas Trockeneres als den Bericht: Lachner wurde geboren im Jahre 1803 zu Rain am Lech, einem Nebenfluss der Donau. Und nun sehe man, wie das Schwind erzählt. 1803 ist das Entstehungsjahr der Eroica. Unter einer alten Eiche hockt Beethoven über einem Notenbuche, ganz versunken in seine Arbeit. Ihm zu Füssen lagert die Göttin der Donau, und da Göttinnen auch das nur Gedachte verstehen können, begreift es sich wohl, wie sie so verzückt daliegen kann, indes die Wellen ihres Stromes sich durch das Land ergiessen, weithin, wo die Türme des alten Wien aufragen. Da plötzlich wird sie aufgeschreckt. Gevatter Lech klopft ihr auf die Schulter. Er ist nur ein bescheidener Bauersmann, er hat kein Wien in seinem Bereich und auch keinen Beethoven. Aber da, da soll sie nur hinsehen. Da liegt Rain, und das sei auch etwas. Und in dem kleinen Rain gebe es ein kleines Haus mit einer Musikantenfamilie drin, und der Musikantenfamilie sei eben ein kleines Menschenkind geboren worden, und von dem werde auch noch mal die Rede sein. Wir sehen hinein in die Wochenstube. Mutter Lachner hebt

mühsam den Kopf aus den Kissen, etwas ängstlich über die gar zu heftige Freude von Vater Lachner, der mit dem linken Fuss den Kleinen wiegt und dazu wie närrisch auf einer Fiedel drauflos streicht. — Schwind hat etwas vom Ton des Märchenerzählers auch in seiner Lachnerrolle. Wenn er etwa die Grossherzogin Stephanie zeigt, die mit Lachner Billard spielt, dann gibt er die Märchenprinzessin, die ihren Purpur vor dem Spiel ablegt wie eine andere Sterbliche das Strickzeug. Nichts Feierliches, nichts Pathetisches stört in diesen Erzählungen. Lachner ist ganz und gar nicht der Held, den die Biographen sonst gern aus ihrer Hauptfigur machen. Im Gegenteil, ein kleines unscheinbares Kerlchen, aber ein Tausendsassa. Wie alle Meister der Suite ist Lachner gross im Episodischen. Bild für Bild liessen sich die lustigsten Episoden zeigen. Aber ich möchte dem Leser das Vergnügen nicht vorwegnehmen. Kindern darf man nicht zeigen, wo die Ostereier versteckt liegen. Als Kinder aber will Schwind uns haben, wenn wir uns in sein Werk versenken.

Willy Pastor

130. **L. Wuthmann: Der Musiker.** Ein Führer und Berater bei der Berufswahl. (Das Buch der Berufe, X.) Verlag: Gebrüder Jänecke, Hannover.

Dieses sehr hübsch ausgestattete, sich schmuck und handlich präsentierende Büchlein zerfällt in zwei Teile, einen theoretischen und einen praktischen. Aber auch der erste dieser beiden Teile ist praktisch gefärbt: er enthält einen Abriss der Musikgeschichte auf ungefähr fünfzig, und eine Zusammenstellung der Grundzüge der musikalischen Theorie — Harmonie und Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentationslehre — auf etwa fünfzehn Seiten. Selbstverständlich ist hier nur alles das zu finden, was in seiner Gesamtheit dem werdenden Musiker unentbehrlich ist. Es orientiert also der erste Teil über Geschichte und Wesen der Musik, der zweite über den Beruf des Musikers — insofern ist der letztere der ausschliesslich praktische und auch somit eigentlich der Hauptteil des Buches. Ganz prächtig ist da zunächst das knappe, aber inhaltsschwere erste Kapitel: „Soll ich Musiker werden?" Daran schliessen sich weitere fünf Abschnitte, in denen die einzelnen Fächer des Musikerberufes, namentlich der Beruf des Orchestermusikers, ferner die soziale Stellung des Musikers, der Studiengang des Musikers und endlich der Beruf des Musiklehrers genau und ergebnisreich besprochen werden. Der Verfasser beleuchtet sein Thema wahrheitsliebend und streng objektiv und gerade durch diese Schlichtheit und Offenheit, die durch praktische Hinweise auf einschlägige Literatur und durch stete Anknüpfung an das Leben unterstützt wird, gewinnt das Buch wirklich den Charakter eines wertvollen Ratgebers, der volles Vertrauen verdient.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

131. **Musik am sächsischen Hofe.** Band 6. Ausgewählte Werke der Instrumentalmusik von Joh. Chr. Schmidt, Chr. Petzold, Joh. Dismas Zalenka, Joh. D. Heinichen, J. A. Hasse, Chr. S. Binder und J. G. Naumann für Klavier bearbeitet von O. Schmid-Dresden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Bearbeitung spielt sich in den meisten Fällen gut, einige schwierige Takte muss der Spieler schon mit in den Kauf nehmen, da es dem gewissenhaft arbeitenden Herausgeber in erster Linie darauf ankommen musste, die Stimmführung der Partitur durch das Klavierarrangement nicht zu verderben. Den Stücken gehen kurze einleitende Worte über die Komponisten vorauf, die wesentlich auf Fürstenaus und Eitners Angaben beruhen. Solche kleine musikhistorische Schnitzel sind ja recht gut gemeint, aber eine tiefere Bedeutung haben sie doch nicht, zumal sie nichts enthalten,

was über den Musikgeist der in den Werken selbst praktisch vorgeführten Zeit unterrichtete.

132. **Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. Jahrhunderts.** In Partitur gebracht von W. Barclay-Squire. Band II. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der zweite Band dieses überaus sorgfältig angelegten Sammelwerkes wird hoffentlich wie der erste von den gemischten Chören allgemein beachtet werden. Es steht eine Fülle schöner und charakteristischer Musik in ihm. Die beigegebene Klavierbearbeitung wird manchem beim Einstudieren erwünscht sein. Auch für kleine Vereine mit tüchtigen Sängern sind die Werke in ihrer grossen Mehrzahl überaus geeignet. Die deutschen Übersetzungen von J. Bernhoff sind vortrefflich.

133. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. 12. und 13. Band. Arien von Heinr. Albert. I. Abteilung. II. Abteilung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1903/4.

Unsere Kenntnis H. Alberts war bisher eine recht beschränkte. Neben gelegentlichen Bemerkungen besassen wir zwar eine Biographie von L. H. Fischer und eine durch Eitner herausgegebene Auswahl von Musikbeilagen zu den Gedichten des Königsberger Dichterkreises (Halle, Niemayer 1884). Aber Eitners Auswahl, obwohl gut getroffen, konnte doch, zumal ihr ein ausführliches historisches Geleitwort fehlte, nicht genügen, Albert kennen zu lernen. Dem Mangel ist nun durch diese Neuausgabe ein Ende bereitet. Sie ist durch Eduard Bernoulli besorgt worden. H. Kretzschmar hat der Arbeit eine musterhafte Einleitung voraufgeschickt, die die Stellung Alberts in der Geschichte erschöpfend zeichnet, Bernoulli hat dem 2. Bande einen sorgsamen Revisionsbericht beigegeben. Da Albert der erste Meister ist, den die Geschichte des begleiteten Sololiedes als einen zu nennen hat, der wesentlich mit seiner Arbeit ihm und der deutschen Hausmusik gedient hat, so wird dem Werke bei der Wichtigkeit dieses Kunstzweiges allgemeinere Teilnahme nicht fehlen, und es steht zu hoffen, dass die eine oder andere der „Arien" sich an der Stelle, für die sie ursprünglich bestimmt waren, wieder Freunde erwerben werde.

134. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 4. Jahrgang, II. Band. Ausgewählte Werke von Christian Erbach. I. Teil. Werke H. L. Hasslers. I. Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903.

Die Arbeit an diesen Neuausgaben wurde durch Ernst von Werra in der gewohnten gewissenhaften Weise vorgenommen. In beiden Abschnitten handelt es sich um Werke für Orgel und Klavier. Auch diese Arbeit füllt eine empfindliche Lücke in der Kenntnis der Musikliteratur aus; dasselbe tut die Vorrede, die, weil Werra eine biographische Arbeit über Hassler erst vorbereitet, sich in bezug auf das Biographische wesentlich mit Christian Erbach befasst. Die ganze Bedeutung dieser Publikation lässt sich mit einem Male begreifen, wenn man mit ihr die wenigen Notizen, die sich in Max Seifferts „Geschichte der Klaviermusik" über die beiden Meister finden, zusammenhält. Fünf Orgelstücke der beiden genannten Meister hat Werra einer Bearbeitung für die moderne Orgel unterzogen. Sie ist ausgezeichnet gelungen und bildet den Anhang zum Bande. Wahre Prachtsätze, die jeden Orgelspieler entzücken müssen! Insbesondere möchte ich auf No. 1, Erbachs Ricercare II. Toni Canzona cromatica und die überaus einnehmende Canzon H. L. Hasslers (No. 5) hinweisen.

Dr. Wilibald Nagel

135. **Carl Müllerhartung:** 25 Kirchengesänge zu den christlichen Festzeiten für vier-, sechs- und achtstimmigen gemischten Chor. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die vorliegenden Gesänge werden, ohne aufregend zu sein, ihren Zweck erfüllen. Etwas Neues bringen sie nicht.

136. **Alwin Schumann:** Altdeutsche Lieder nach Melodieen des Münchener Liederbuches (1462—1467) für vierstimmigen Männerchor (a cappella) frei bearbeitet. Verlag: Georg Plothow, Berlin.

Feine Sachen, die dem Spürsinn wie der Satzkunst des Bearbeiters alle Ehre machen. Nur in der fleissigen Erschliessung der Schätze früherer Musikperioden kann ein Gegengewicht für den uferlosen Impressionismus unserer Zeit gefunden werden, und namentlich den Männergesangvereinen sei diese urgesunde und kräftige Kost als äusserst bekömmlich aufs dringendste empfohlen.

137. **August Södermann:** Eine Bauernhochzeit für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Seinem allbekannten „Bröllopsmarsch" hat Södermann noch drei Lieder hinzugefügt, die nunmehr das Bild der schwedischen Bauernhochzeit vervollständigen. Namentlich das letzte „Im Hochzeitshause" zeigt urwüchsige Kraft und Humor und reiht sich würdig dem ersten an. No. 2 und 3 stehen nicht auf gleicher Höhe.

138. **James Rothstein:** Das Grab im Busento für vierstimmigen Männerchor, Tenorsolo und grosses Orchester. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Fängt gar nicht übel an. Färbung ist da. Dann werde ich bei dem Tenorsolo unruhig, das fängt mit seiner monotonen Rhythmik an bedenklich zu werden, einzelne Betonungen sehr bedenklich, da kommt im nächsten Chorsatze auf die Worte „Wüchsen aus dem Heldengrabe" eine ganz entsetzlich triviale Wendung. Und nun verfolgt einen das ewige fortwährend, denn der Schluss „Wälze hin Busentowelle" bringt denselben Rhythmus nur in der Vergrösserung in einem gebrochenen Dreiklangsmotiv, was mir nicht eben sehr in die Situation zu passen scheint. Das Orchester scheint mit grosser Liebe ausgearbeitet zu sein, aber Farben allein geben kein Gemälde.

Paul Hielscher

139. **Albert Fuchs:** Streichquartett e-moll op. 40. Verlag: C. F. Kahnt Nachf. Leipzig.

Der Komponist dieses empfehlenswerten Werkes ist gewissermassen ein moderner Mendelssohn. Er versteht es, klangvoll für die Instrumente zu schreiben und seine hübschen melodischen Einfälle schön zu verarbeiten. Am besten ist ihm der erste Satz geraten. Pikant ist das Scherzo, abgesehen von dem Fugatoteil. Der an sich schöne langsame Satz fällt etwas aus dem Quartettstil, da er im wesentlichen ein Solostück für die erste Geige ist. Das feurige Finale ist auch in rhythmischer Hinsicht von Interesse.

140. **Otto Malling:** Quartett (c-moll) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. op. 80. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Durch schöne äussere Formen und melodischen Reichtum ausgezeichnet, vor allem für Dilettanten, aber auch zum Konzertgebrauch geeignet. Der Komponist wandelt mitunter auf den Spuren Friedrich Kiels, dessen herrliche Kammermusikwerke leider heute viel zu wenig beachtet werden. Am wertvollsten ist der erste Satz und das Scherzo, der langsame Satz erfordert besonders feine Ausführung; schwungvoll ist das Finale.

141. **Bruno Mugellini:** Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beachtenswert und interessant, vorwiegend elegischen Inhalts; an schönen melodischen Einfällen hat der Komponist keinen Mangel, auch versteht er es, sie trefflich zu verwerten. Auch in harmonischer und namentlich rhythmischer Hinsicht ist das Werk nicht ohne Eigentümlichkeiten; etwas weniger Tempowechsel würde es vielleicht einheitlicher erscheinen lassen. Zu rühmen ist auch des Komponisten Geschick für Klang-




wirkungen; sehr schön macht sich in dieser Hinsicht z. B. das gegen Ende des Finale von den Streichinstrumenten allein vorgetragene Andante elegiaco.

142. **Franz Bölsche:** Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 27. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein recht gehaltvolles Werk eines offenbar der Brahmsschen Richtung angehörigen Komponisten, dessen Gedanken durchweg fesseln und der auch meist klangvoll zu schreiben versteht. Von einem Komponisten, der so etwas Schönes wie die 5. Variation uns zu schenken versteht, darf man noch viel erwarten.

143. **Vitezslav Novak:** Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 12. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Sehr beachtenswert. Der offenbar noch junge Komponist schöpft wie Dvořák vielfach aus dem reichen Schatze slawischer Volksmusik. Sein Quintett ist voll packender Melodieen, glänzend und effektvoll konzipiert, höchst dankbar zu spielen. Besonders gilt dies von dem ersten Satze. Der zweite Satz bringt eine Anzahl feiner, höchst abwechslungsreicher Variationen über ein altböhmisches Minnelied aus dem 15. Jahrhundert; eine dieser Variationen vertritt gleichzeitig die Stelle des Scherzos. Der Schlusssatz, der auf slowakischen Tanzmelodieen beruht, überschreitet freilich die Grenzen eines Kammermusikwerkes. Dr. Wilh. Altmann

144. **E. Jaques-Dalcroze:** a) Les Chansons du „Coeur qui vole". b) Les Propos du Père David la Jeunesse. Verlag: W. Sandoz, Neuchâtel.

Der junge Genfer Tonsetzer ist ein ganz ausgezeichnetes Talent. Gleichviel ob er mit umfangreichen symphonischen Werken, Kinderliedern, Kammermusikwerken, Klavierstücken usw. vor die Öffentlichkeit tritt, stets bleibt er in seiner von romantischem Geist beeinflussten Phantasie eigenartig und in der technischen Ausarbeitung von grossem Interesse. Auch die vorliegenden kleinen Liebeslieder und die „Erzählungen Vater Davids an die Jugend", in denen sich Jaques-Dalcroze auch als Dichter zeigt, sind Meisterstücke der „Chanson". Mit ganz geringen harmonischen Mitteln weiss er, ohne nur im geringsten dem Volksliedcharakter zu schaden, entzückende Klangwirkungen innerhalb der oft nur wenige Takte umfassenden Liedchen zu erzielen.

145. **Louis Rée:** Acht Lieder von Max Kalbeck für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. — Suite in altem Styl für Pianoforte. Op. 17. Verlag: Hermann Protze, Leipzig.

Die Lieder haben formal manche Vorzüge, inhaltlich schwimmt alles sehr an der Oberfläche. Ungleich glücklicher zeigt sich der Komponist in seiner Klaviersuite. An Ideengehalt gibt sie zwar durchaus keine Rätsel auf, bietet aber, namentlich in den Mittelsätzen, viel gutes. Pianisten, die mehr für das zierlich Rhythmisierte neigen, ist das fünfteilige knappe Werk unbedingt zu empfehlen.

146. **Eugen Hildach:** Für die singende Kinderwelt. Eine Sammlung von 16 Liedern nach Texten von Victor Blüthgen, Johannes Trojan, G. Chr. Dieffenbach u. A. Op. 29. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Dass Hildach den richtigen Ton für das Kindergemüt treffen würde, war im voraus anzunehmen. Seine musikalische Phantasie besitzt den leichten Humor, um für den volkstümlichen Charakter das Richtige zu treffen. Und in der Tat, es sind ihm da einige allerliebste Liedchen geglückt, die neben einem leichtfasslichen melodischen Reiz eine genügende Grazie der Rhythmik entfalten. Unsere Kleinen dürfen sich freuen und der Sangeslust Lottchens — Hildachs kleiner Nichte — dankbar sein, dass sie die Entstehungsursache dieser Liedchen war. Möge sich die kleine Gesellschaft dem Komponisten dankbar erweisen und sich tüchtig mit diesen kleinen Gesängen beschäftigen.

Adolf Göttmann



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 15—20. — August Spanuth liefert in seinem Bericht „Oper und Konzert in New York" den Beweis, dass die Parsifal-Manie keineswegs durch die Lobhudeleien der amerikanischen Presse heraufbeschworen wurde, und betont die vorzügliche Aufführung in New York. Zur Bach-Bewegung ergreift Detlef Schultz das Wort und spricht die Hoffnung aus, Philipp Wolfrum werde sich um die Bach-Sache durch Aufführungen Verdienste erwerben. — Aus einer Besprechung von Karl Grunsky „Hektor Berlioz' Werke" sei die nachstehende charakteristische Stelle hervorgehoben: „Im Vergleich mit Wagner und auch Liszt war Berlioz' Schaffen am wenigsten einheitlich, am unmittelbarsten von der beweglichen Einbildungskraft des Südländers eingegeben. Jedenfalls kann er nicht als ein bewusster Fortschrittler in Anspruch genommen werden: diesen unangenehmen Typus haben wir erst in Richard Strauss kennen gelernt. Eines der vielen Zeichen des urgezeugten Schaffens, das Berlioz eigen war, erblicken wir in der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Mittel, die nicht blos den Ausführenden, sondern ebenso dem ordnenden Gelehrten unbequem ist." — Der Artikel „Neue Konzerte" von Eugen Schmitz behandelt Kompositionen von Dohnányi, Woyrsch, Aulin und Stojanowits. — Eugen Schmitz' Bericht „Das Münchener Brucknerfest" und Joseph Blochs Studie „Violinunterricht und Anatomie" seien besonders erwähnt — in letzterer heisst es am Schlusse: „Nach alledem können wir ganz kühn behaupten, dass in Zukunft ein tüchtiger Violinlehrer ohne tüchtige anatomische Kenntnisse kaum denkbar ist".

TAGESPOST (Graz) 1905, No. 44. — Über Wilhelm Kienzls „Don Quixote" handelt Ernst Decsey ausführlich und mit interessanten stoff- und musikgeschichtlichen Exkursen. Er lobt insbesondere, dass es Kienzl mehr um den tragischen Gehalt als um die Satire des Stoffes zu tun war.

HAMBURGISCHER KORRESPONDENT 1905, 12. 2. — Julius Spengels Charakterstudie „Hans von Bülow als Dirigent in Hamburg" gibt eine knappe, abgerundete Übersicht über Bülows Wesen und Wirksamkeit; es heisst da auch: „Er trat für alles ein, was er als gut und recht erkannt hatte, und wusste ihm den rechten Platz zu geben. Er war ein nie ermüdender Interpret des unantastbar Schönen, ein sprühender Übermittler des Geistreichen, ein Freund und Beschützer des Talentvollen, Tüchtigen und Aufstrebenden."

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1905, No. 32/3. — Ausserordentlich interessant ist die Abhandlung: „Wer war Siegfried?" von Georg Siefert. Der Verfasser löst mit sorgsamer Hand den Knoten der verschlungenen Göttersagen und Historien; er betrachtet Siegfried frei von der Verbindung seiner Gestalt mit den Schicksalen des Burgundenhauses und führt die Siegfriedgeschichte auf ihre Urmotive — reine Märchenelemente — zurück, schliesst endlich mit dem Hinweis auf die fürder unlösbaren Rätsel, die uns der ganze Nibelungenstoff aufgibt.

DIE ZEIT (Wien) 1905, 18. 2. — Richard Wallaschek richtet („Der Parsifal und Bayreuth") warnende und eindringliche Worte an die, welche den „Parsifal" durch-



aus auf Bayreuth beschränkt wissen wollen. Er weist darauf hin, dass Bayreuth nicht das ideale Publikum besitzt, das Wagner verlangte, dass der Genuss des Werkes dem ganzen Volk ebenso nützen würde wie Bachs und anderer Werke nützen, weil sie nicht an bestimmte Zeiten und Orte gekettet sind. Er sagt, die Zeiten hätten sich geändert; der Wille Wagners käme durch die Befolgung nach dem Wort vielleicht doch nicht zum wünschenswerten Ausdruck!

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1905, No. 73. — Ein kleiner Artikel von Erich Kloss beschäftigt sich mit „Schiller und Wagner". Es wird da gezeigt, wie Wagner sich an Schillers Humor ergötzte, wie ihn die Lektüre von Schillers Briefwechsel mit Lotte, die Drastik der Räuber und des alten Miller, der Humor von „Wallensteins Lager" erfreute — wie sehr er aber auch Ernst und Begeisterung an Schiller zu schätzen wusste; Dramen wie die „Jungfrau von Orleans" stimmten ihn sogar ganz ausnehmend musikalisch.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 1—3. — Mit einem sehr schönen Programm und reichem Inhalt tritt diese neue finländische Zeitschrift vor die Öffentlichkeit. Es berichtet Otto Andersson über den in Helsingfors von 1828 bis 1835 bestandenen „Akademiska Musiksällskapet"; der Beginn einer Artikelserie „Vår moderna vokalmusik ur sångteknisk synpunkt" von Axel von Kothen befasst sich mit einheimischen Vokalkompositionen. Erik Furuhjelms Analyse „Sibelius tondikt ‚En Saga'", die Biographie „Jakob Tengström", Jalmari Hahls Artikel „Min första lektion hos Raoul Pugno", der „Några bidrag till Runeberg — kompositionernas historik", die Analyse „Symphonie No. 2 af Erkki Melartin" von Melartin selbst und der Aufsatz „Erkki Melartin's musik till Prinsessan Törnrosa" [= Dornröschen] von A. v. Kothen; ausserdem ein paar sehr hübsche Analysen von Beethovenschen Symphonieen (darunter „Beethovens VII. Symphonie" von Ilmari Krohn) vervollständigen den Inhalt der bisher erschienenen Nummern.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 9. — Über „Shakespeare und die Musik in seinen Dramen" spricht C. Witting. Er tut dar, dass „die sanfte und ruhige Musik jener Zeit mit ihrer schönen und geistvollen Ebenmässigkeit die edle und vornehm empfindende Natur, die Seele des Dichters in Stimmung hielt und ihn in seinem Schaffen begeisterte"; Beispiele aus Shakespeare's Dramen werden als Beweise angeführt. In die Przemyslidenzeit führt Richard Batkas Studie „Altböhmische Musik", die durch interessante Notenbeispiele gekennzeichnet ist. Georg Capellen lässt sich zu dem Thema „Felix Weingartner und die ‚Laienpartitur'" vernehmen; an „Sophie Charlotte, die erste Königin von Preussen", erinnert anlässlich ihres 200. Todestages Julius Blaschke. Ausserdem: „Das Leipziger Soloquartett für evangelischen Kirchengesang" von Marie Boltz und „Rubinsteins Melodie in F" von Karl Zuschneid. — No. 10: Der Aufsatz „Die Musik auf dem Lande" von Ludwig Riemann befasst sich mit volkstümlicher Musik, er redet der „Gitarre" das Wort im Gegensatz zum Klavier; „Josephine Lang", der Freundin Mendelssohns, gilt eine Studie von Elsbeth Friedrichs; über „Don Juan in Paris" berichtet K. Grunsky, über „Gustav Mahlers neue Lieder" E. v. Komorzynski, über den „Königl. Domchor zu Berlin, seine Geschichte und Einrichtungen" Richard Scheumann.

DER KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 8 und 9. — Eugen Tharis Artikel „Warum es der Operette so schlecht geht" stellt die Ursachen für den gegenwärtigen Tiefstand der Operette zusammen und verweist zugleich auf den Weg zur Erhebung dieses Kunstzweiges; er verlangt, dass die Operette auf „Zirkusulk und Rührselig-

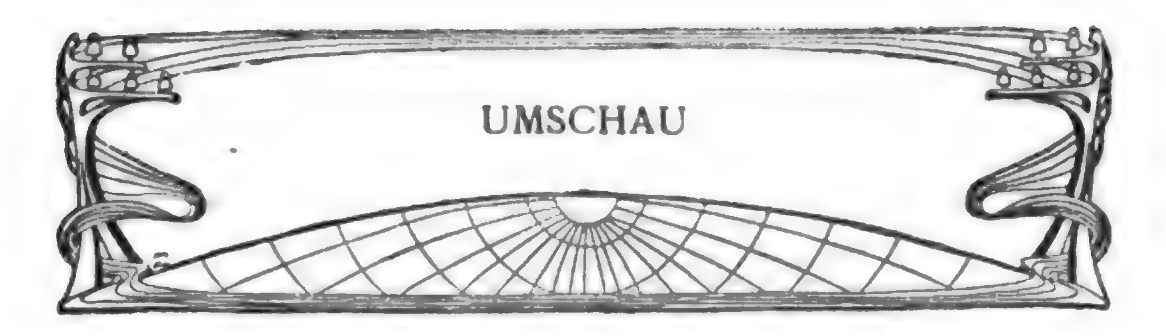
keit" verzichte und wieder danach strebe, ein Bühnenwerk zu sein. — Eine vorzügliche Charakteristik „Gustav Mahler" hat E. O. Nodnagel geliefert.

BEETHOVENBLÄTTER FÜR TONKUNST UND DICHTUNG (Olmütz) 1905, No. 1. — Eine von jugendlichem Sturm getragene neue Zeitschrift, die in einem „Kämpfe und Ziele" betitelten Aufsatz (von Raimer) einleitend den Kampf für den Idealismus als Zweck feststellt. Heinrich Lerses Artikel „Beethovens Jugend" stellt am Verhältnis Beethovens zu seinem Vater fest: die strenge Auffassung seiner Pflichten seinen Blutsverwandten gegenüber, und zeigt den Weg, auf dem Beethoven in die Stadt kam, in der seine grosse Bahn, zugleich aber auch sein Leidensweg begann. Die Mängel des Mittelschulunterrichts beleuchtet Hans Incl in einem Aufsatz, betitelt „Erziehung und Tonkunst".

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 1—7. — Das neue „Weekblad gewijd van de belangen van het muziekleven", durch das sich die Zahl der holländischen Musikzeitschriften um ein wertvolles Organ vermehrt, nennt sich in dem einführenden Aufsatz „ter Inleiding" ein Organ des ersten einmütigen Zusammenwirkens der niederländischen Tonkünstler. Aus dem Inhalt der Hefte seien hervorgehoben: die Arbeit „Wagnerdom, Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst" von M. C. van Rovaart, die mehrfach interessante moderne Gesichtspunkte einnimmt; H. E. Greve's Aufsatz „De toonkunst en toonkunstenaars in de karikatur"; der Artikel „De muziek en ons volk" von Ary Belinfante, worin der Anteil des niederländischen Volkes an der Musik behandelt wird; ferner „Decadentie in de muziek" von Peter van Anrooy — hier wird verlangt, eine „Renaissance" möge die moderne Musik vor weiterem Rückgang retten; die Programmusik unserer Tage habe nur Interesse für Professoren und Gelehrte; über Richard Strauss wird interessant gehandelt; „Kunst is geen regeeringszaak" — hier wird dargetan, dass der Ausspruch: „Kunst sei keine Sache der Regierung", nicht von dem Minister Thorbecke getan worden sei; Ary Belinfante behandelt in dem Artikel „De hervorming van het Strijkkwartet" Hermann Ritters Neueinrichtung des Streichquartetts.

NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG 1905, No. 2. 3. — Die Vorwürfe, die Paul Bekker in dem Artikel „Gustav Mahler" dem Wiener Hofoperndirektor macht, sind wohl fast alle völlig aus der Luft gegriffen. Es heisst da u. a., Mahler hätte in Hamburg einmal, um Angriffen aus dem Weg zu gehen, erst lange nach einer Probe durch einen sonst nicht benutzten Ausgang das Theater verlassen müssen. Es wird gesagt: „Der Mangel an einem feststehenden idealen Ziel treibt ihn aus einem Gegensatz in den andern und lässt ihn nirgends Ruhe und Befriedigung finden" und den Schluss bildet der Satz: „Nur die Kunst, sich Herzen zu gewinnen, ist ihm versagt geblieben."

DAS NEUE MAGAZIN (Berlin) 1905, No. 4. — Camille Saint-Saëns' Abhandlung „Die Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" sieht das Wesen der zukünftigen Musik in dem Unterscheidungsvermögen der bisher bloss von den Chinesen entdeckten und genau fixierten und berechneten „Halbtöne" — „Wir haben", heisst es, „nur eine ungefähre Tonhöhe und vielleicht kommt einmal die Zeit, wo unser feiner entwickeltes Ohr sich damit nicht begnügt. Dann wird eine neue Kunst erstehn; die jetzige wird eine tote Sprache erscheinen, die grosse Meisterwerke aufzuweisen hat, aber nicht mehr gesprochen wird. Welcher Art die neue Kunst sein wird, ist unmöglich vorauszusagen!"



NEUE OPERN

Felix Draeseke: „Fischer und Kalif" ist von Direktor Angelo Neumann in Prag zur Uraufführung angenommen worden.

Gottfried Grunewald: „Der fromme König", Musikdrama in einem Akt von Albert Eisert, wird am Stadttheater in Magdeburg seine Uraufführung ererleben.

Halvorsen: „Fossegrimen", eine Legendenoper, ging Ende Januar in Christiania als Neuheit in Szene.

J. H. Schaeken: „Jean de Weert", dreiaktige historische Oper, wurde in Brüssel erstmals aufgeführt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Wiesbaden: Für die diesjährigen Mai-Festspiele sind der 17., 18., 19. und 20. Mai in Aussicht genommen worden.

KONZERTE

Brüssel: Jan Blockx hat eine grosse historische Kantate zum 75. Jahrestage der Unabhängigkeitserklärung Belgiens geschrieben. Das Werk wird bei einem Festkonzert im Herbst dieses Jahres aufgeführt werden unter Mitwirkung von nicht weniger als 2000 Personen.

Cöthen: Anfang Mai findet das diesjährige Anhaltische Musikfest unter Leitung des Hofkapellmeisters Mikorey-Dessau statt.

Graz: Der Allgemeine deutsche Musikverein in Berlin hat für das Grazer Tonkünstlerfest 1905 folgendes Programm beschlossen, das wir der Öffentlichkeit mit dem Bemerken übergeben, dass Änderungen im einzelnen noch vorbehalten bleiben. — 21. Mai abends: Hauptprobe für die kirchenmusikalische Aufführung. — 22. Mai vormittags: Kirchenmusikalische Aufführung in der Stadtpfarrkirche: 1. Zwei Sätze aus dem Requiem von Josef Reiter. 2. Die Seligkeiten aus dem „Christus" von Liszt. 3. Das Te Deum von Bruckner. — Nach dem Kirchenkonzert findet im landschaftlichen Rittersaale der Festakt (feierliche Begrüssung) statt. — Abends Opernvorstellung im Grazer Stadttheater („Don Quixote" von Dr. Wilhelm Kienzl). — 23. Mai vormittags: Hauptprobe für das erste Orchesterkonzert. — Abends: Erstes Orchesterkonzert: Präludium und Fuge für grosses Orchester und Orgel von Paul Ertel. Zwei Sätze aus der zweiten Symphonie (c-moll) von Guido Peters. „Fingerhütchen", Gedicht von C. F. Meyer, für Bariton, Frauenchor und Orchester von Julius Weissmann. „Appalachia", symphonische Dichtung für Orchester und Männerstimmen von Frederik Delius. — Lieder der Liebe (mit Orchester) von Siegmund von Hausegger. Drei Männerchöre mit Blasorchester von Theodor Streicher. „Odysseus' Heimkehr" (aus „vier Episoden") für grosses Orchester, op. 6, von Ernst Boehe. — 24. Mai vormittags: Erstes

Kammerkonzert: Variationen (Thema von Bach) für Klavier von Max Reger. Zwei Männerchöre (a cappella) von Rudolf Buck. Serenade für Streichquartett op. 61 von E. Jaques-Dalcroze. Lieder von Otto Taubmann. Variationen (Thema von Beethoven) für zwei Klaviere von Max Reger. — (Neben der Kammermusik Hauptprobe für das zweite Orchesterkonzert.) — Abends: Zweites Orchesterkonzert: „Der Tod und die Mutter" für Soli, Chor und Orchester von Otto Naumann. „Die Ideale", symphonische Dichtung von Liszt. „Dem Verklärten", hymnischer Gesang nach Worten Fr. Schillers für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester, op. 21, von Max Schillings. — Nach dem Konzert Souper. — 25. Mai vormittags: Vorstandssitzung und Hauptversammlung; nachmittags: Ausflug; abends: Orchesterprobe. — 26. Mai vormittags: Zweites Kammerkonzert: Streichquintett von Felix Draeseke, 10 Lieder von Hugo Wolf, Streichquartett von Hans Pfitzner. — (Neben der Kammermusik Hauptprobe für das dritte Orchesterkonzert.) — Abends: Drittes Orchesterkonzert: „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss. Gesänge mit Orchester von Gustav Mahler. „Kaisermarsch" von Richard Wagner. — Für den 27. und 28. Mai sind von Direktor Mahler in Wien zwei Festvorstellungen im Hofoperntheater zugesagt worden, u. zwar: „Die heilige Elisabeth" von Liszt, „Die Feuersnot" von Richard Strauss. — Zum Festdirigenten wurde Prof. Ferdinand Löwe, Leiter des Wiener Konzert-Vereins, berufen.

Paris: Nach dem Vorbild anderer Städte hat sich eine grosse Konzertvereinigung gebildet, deren Zweck es ist, die Werke Joh. Seb. Bachs in tadelloser Wiedergabe dem Publikum vorzuführen und das Andenken des grossen Meisters zu ehren. Die neue Pariser Bach-Gesellschaft, der die ersten französischen Künstlerkreise angehören, wird im kommenden Winter ins Leben treten. Sie wird alljährlich in der Zeit vom Dezember bis zum Mai zwölf grosse Orchester- und Chorkonzerte veranstalten; sechs weitere Konzerte für Orgel- und Kammermusik werden sich ihnen anschliessen. Natürlich werden die Werke Bachs in erster Reihe stehen, doch sollen auch andere Klassiker von der neuen Konzertvereinigung zu Gehör gebracht werden, und selbst die moderne Produktion wird man, allerdings in peinlich strenger Auswahl, berücksichtigen. Die neuen Konzerte der Bach-Gesellschaft versprechen das Ereignis der kommenden Pariser Saison zu werden.

Rom: Das Joachim-Quartett wird an fünf oder sechs Abenden in Rom spielen und alle Quartette von Beethoven zu Gehör bringen. Die Konzerte, die im Palazzo Farnese stattfinden, sind von dem französischen Botschafter Barrère und von dem Kunstkritiker Graf Valetta angeregt worden.

TAGESCHRONIK

Zur Frage der Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den Musikerstand hat der Allgemeine deutsche Musikerverband an den Reichskanzler sowie an den Minister für Handel und Gewerbe eine ausführlich begründete Denkschrift gerichtet. Seitens der Staatsregierung wurde diese Eingabe den höheren Verwaltungsbehörden behufs Einholung von Gutachten übersandt. Die Handwerkskammer zu Insterburg äusserte sich kürzlich, wie wir der „Ostpreuss. Handwerkszeitung" (Insterburg) vom 1. März entnehmen, zur beregten Frage wie folgt: „Das Gesuch des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes um Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den Musikerstand können wir mit Rücksicht auf die in diesem Berufe

herrschenden Lehrlingsverhältnisse nur befürworten. Die Rechtsverhältnisse dieses Standes sind schon lange die denkbar ungünstigsten. Weder die gewerbliche Aus- und Fortbildung des Nachwuchses der Musiker noch die sonstigen Arbeitsverhältnisse der Musikergehilfen sind gesetzlich geregelt. Die frühere Zunftverfassung betrachtete die Musiker (Trommler, Pfeifer, Bläser usw.) regelmässig als Handwerker. Sie waren derselben ‚Gerechtsame' unterworfen, wie die übrigen Gewerksbrüder. In einem Dresdner ‚General-Innungs-Articul für Künstler, Professionisten und Handwerker' vom Jahre 1780 wird der Rechtsverhältnisse der Musiker noch besonders Erwähnung getan. Mit der Beseitigung der Zunftschranken und nach Einführung der Gewerbefreiheit wurde sodann das Gewerbe der Musiker in gewissem Sinne rechtlos. Der sachliche Geltungsbereich der Reichsgewerbeordnung vom Jahre 1869 ist mit Bezug auf den Musikerstand leider nicht klar und systematisch abgegrenzt. Es erscheint daher ratsam, dem Wunsche dieses Standes Rechnung zu tragen und die gewerblichen Verhältnisse der Musiker wieder zu regeln. Die neue Rechtsprechung bietet hierbei mancherlei wertvolle Merkmale für die Definition ‚Musikgewerbe'. Nach einer Entscheidung des Oberlandesgerichts, III. Zivilsenat, zu Naumburg a. S. vom 9. Dezember 1897 ist die Musiktätigkeit regelmässig dann als gewerbliche anzusehen, wenn die Gesamtleistungen der Musikkapelle ein künstlerisches Bestreben nicht erkennen lassen, sich also über das Niveau des Handwerksmässigen nicht erheben. Wo die Kapelle durch technische Tüchtigkeit, durch ausgewählt gute Programme und höhere Auffassung der musikalischen Komposition den Anforderungen eines musikalischen Publikums nicht zu entsprechen vermag, tritt das Kunstinteresse in den Hintergrund und macht einer regelrechten Gewerbetechnik Platz. Nach einer Entscheidung des Kammergerichts vom 24. Februar 1902 ist die gewerbsmässige Veranstaltung von Musikaufführungen auch dann als Gewerbe anzusehen, wenn bei den Aufführungen ein höheres Interesse der Kunst obwaltet. Aber nicht alle dabei beschäftigten Personen sind gewerbliche Arbeiter, sondern nur diejenigen, welche eine gewerbliche Tätigkeit entfalten. Diese sind auch zum Besuche der gewerblichen Fortbildungsschule verpflichtet. Die Mitglieder einer Musikkapelle, die sowohl Konzerte gibt, als auch bei Tanzmusiken, öffentlichen Aufzügen, Hochzeiten usw. aufspielt, sind daher auch — wie aus zahlreichen Entscheidungen von Verwaltungsbehörden hervorgeht — krankenversicherungspflichtig. Dabei ist es unerheblich, ob die Beschäftigung ausschliesslich oder nur zum Teil in dem die Versicherungspflicht begründenden Gewerbetriebe stattfindet. Die Ausdehnung der Gewerbeordnung, insbesondere der Novelle vom 26. Juli 1897 auf den gewerblichen Musikerstand (Musik- und Kapellmeister, Gehilfe und Lehrling) halten wir aus diesen Gründen nicht nur für zweckmässig, sondern sogar für notwendig. Die vom Allgemeinen deutschen Musikerverbande aufgestellten Grundsätze für die Begriffsbestimmung ‚Kunst' und ‚Gewerbe' im Musikerberuf dürften im übrigen bei Regelung der Frage und besonders bei der Organisation der Lehrlingsverhältnisse für ausreichend zu erachten sein."

Letzten Sommer wurde aus Paris gemeldet, dass der dortige Musikalienverlag E. Astruc et Cie. ein musikalisches Preisausschreiben mit 100000 Francs Preisen erlassen wolle. Vor einiger Zeit sind die Bedingungen dieses Preisausschreibens veröffentlicht worden. Wir entnehmen ihnen, dass die Gesamtpreise nur 55000 Francs betragen, dass aber die Verringerung der Preise durch die Internationalisierung des Preisausschreibens, das ursprünglich für dramatische Kompositionen nur für Franzosen offen sein sollte, wieder wettgemacht

wird. Der internationale Wettbewerb unter dem Titel „Concours Général de Musique“, dessen Anmeldefrist am 31. Oktober 1906 abläuft, umfasst Oper oder lyrisches Drama (30000 Francs), komische Oper (12000 Francs), Ballet oder Balletpantomime (8000 Francs), Trio für Klavier, Violine, Cello (3000 Francs) und Sonate für Klavier und Violine (2000 Francs). Die preisgekrönten Werke finden ihre Aufführung auf dem „Grand-Théâtre de Monte-Carlo“ oder auf einer grösseren Pariser Bühne. Der Jury gehören an: Saint-Saëns, Jules Massenet, Ernest Reyer, Albert Carré, Victor Capoul, Vincent d'Indy, Charles Lecocq und Catulle Mendès. Die preisgekrönten Komponisten bleiben Mitbesitzer ihrer Werke, die allerdings bei der Firma C. Astruc et Cie verlegt werden müssen.

Das Johann Strauss-Denkmal-Komitee (Wien I, Giselastrasse 12, Musikvereins-Gebäude) erlässt einen Aufruf und bittet um Einsendung von Gaben an obige Adresse.

Felix Weingartner, der um seine Entlassung von der Leitung der Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle in Berlin ersucht hatte, hat dieses Gesuch zurückgezogen und bleibt somit nach wie vor der künstlerische Leiter der Symphonie-Abende der Kgl. Kapelle.

Erich Band, zur Zeit Dirigent am Rostocker Stadttheater, wurde ab 1. September d. J. als Hofkapellmeister für fünf Jahre an das Kgl. Theater in Stuttgart verpflichtet.

Regisseur Alois Hofmann vom Stadttheater in Essen wurde als Regisseur für die Kgl. Oper in Dresden engagiert.

Kammersängerin Berta Morena in München erhielt vom Herzog von Anhalt die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Hofpianist Sally Liebling in Berlin erhielt das Ritterkreuz des rumänischen Kronenordens.

Prof. Arthur Nikisch erhielt vom Kaiser von Russland den St. Annenorden II. Klasse.

Dem berühmten Gesangsmeister und Erfinder des Kehlkopfspiegels Manuel Garcia in London hat der deutsche Kaiser in Würdigung der Bedeutung seiner Erfindung für die laryngologische Wissenschaft zu seinem hundertsten Geburtstag am 17. März die grosse goldene Medaille für Wissenschaft verliehen.

Dr. Theodor von Frimmel in Wien veranstaltete Ende März einen Privatkurs „Ausgewählte Abschnitte aus Beethovens Leben und Schaffen“.

TOTENSCHAU

59 Jahre alt starb am 8. Februar in Stockholm der geschätzte Musikschriftsteller Dr. Adolf Lindgren.

Der ausgezeichnete Violinvirtuose Vincent Paul Marie Sighicelli ist am 15. Februar in Paris gestorben.

Am 6. März starb in Weimar die durch ihre Verdienste um das Musikleben bekannte Frau Dr. Merian-Genast, Tochter des alten berühmten Schauspielers Genast, eine einst vielgefeierte Sängerin, die zum Kreise der neuweimarischen Kunst gehörte und eine Freundin Franz Liszts wie Eduard Lassens gewesen ist.

Bruno Zwintscher, früher Lehrer am Königl. Konservatorium zu Leipzig, ist nach längeren Leiden im 67. Jahre seines Lebens gestorben.

Musikdirektor Otto Dienel, Organist an St. Marien zu Berlin, der hochverdiente Leiter der von ihm zuerst eingeführten freien Orgelkonzerte, ist nach längerem Leiden am 10. März in Steglitz verschieden.

GIOVANNI BATTISTA RUBINI

* 7. APRIL 1795



IV. 13



JOSEPH UND HENRI WIENIAWSKI

IV. 13



KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Ermutigt durch ihren vorjährigen Erfolg der „Meistersinger" wagte die „Vlämische Oper" mit ihren bescheidenen Mitteln sich an eine strichlose Aufführung der „Walküre". Nun, die Aufnahme des Werkes krönte die Mühe und den Fleiss des Kapellmeisters Keurvels, des Regisseurs Engelen und der strebsamen jüngern Elemente der Künstlerschar, unter denen Swolfs (Siegmund), Collignon (Hunding) und De Backer (Wotan) stimmlich Hervorragendes leisteten. A. Honigsheim

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Undine". Ein Gastspiel-Abend. Marga Burchardt vom Schweriner Theater sang die Undine. Sie weckte keine Begeisterung, weckte keine Entrüstung — es war das juste milieu, das wir von so vielen Sängern und Sängerinnen unserer Oper her kennen („Opern-Beamten" nennt Harden diesen Typus). Die Stimme ist gut geschult, das Spiel fleissig studiert, nur die Seele fehlt, das Persönliche, und es gibt Leute, die das eigentlich als das Wesentliche ansehen. Immerhin, die Berliner Oper hat dieselbe Art Sängerin, immer unter anderem Namen, so lange schon gehabt: warum soll sie zur Abwechslung nicht einmal Marga Burchardt heissen? — Die Vorstellung war im übrigen kraftlos. „Abgespielt" heisst es ja wohl in der Bühnensprache. Viele Proben können der Aufführung nicht voraufgegangen sein, und starke Begeisterung setzte der Kapellmeister, Herr von Strauss, nicht ein. Willy Pastor

BREMEN: Nach der pflichtmässigen, einmaligen Absolvierung des Nibelungenringes — eine Wiederholung gestatten die immer noch hoch im Kurse stehenden welschen Ganz- und Halbweltdamen, wie die Jüdin, die Afrikanerin, Aida, Regimentstochter, Mignon, Carmen usw. nicht — verfiel unsere Opernleitung auf die musikpädagogische Idee, einen historischen Spielopernzyklus zu geben und kündigte als erste Nummer „Die Jagd" von Adam Hiller an. Statt der naiv-kindlichen Musik Hillers von 1770 mit seiner vormozartlichen Instrumentation ohne Klarinette und Trompeten kam aber die von Lortzing 1830 ganz uminstrumentierte und, wie schon ein Blick in den Kleinmichelschen Klavierauszug zeigt, neumelodisierte und von Grund aus mit neuer Ouvertüre und Zwischenspielen versehene Partitur heraus, die zwar dem modernen Ohr näher liegt, aber dafür das historische Interesse skrupellos beiseite schiebt. Als zweite Lektion wurde die „Entführung" von Mozart serviert; was an diesem heute wie am ersten Tage frischen Werk historisch ist, möchte ich wissen; höchstens die Koloraturen der Konstanzearien, das liegt aber auf einem anderen Felde. Wenn nun noch die „Meistersinger" mit zur historischen Spieloper herangezogen werden, ist der Kursus fertig, aber historisch war er sicher nicht. — Inzwischen ist man dabei, das Ensemble und das Repertoire durch endlose Engagementsgastspiele und andere zu verwildern; eine planmässige Entwicklung des Repertoires und eine ruhige einheitliche Schulung des Ensembles ist dabei ausgeschlossen. Leo Blechs liebenswürdigen, aber zu eklektischen „Alpenkönig" bekamen wir auch zu hören. Interessant war nur das Gastspiel Frl. Valentins (Gaertner), einer geborenen Bremerin, die von der Senta zur Gräfin (Figaro), Aida und Fidelio ein künstlerisch so stark und konsequent aufsteigendes Können erwies, dass nicht nur ihre früheren Schulkameradinnen, sondern auch weitgereiste, von transatlantischen Vorurteilen schwer zu kurierende Gross-Hanseaten auf einige Tage an so etwas wie ernstes, echtes Künstlertum glaubten. Lange dauert es ja nicht, dann herrscht die

koloraturklingelnde Virtuosin wieder in dem internatiolen Kunst-chambre séparée. Doch ist es immer nützlich, wenn ihm einmal ein Künstler, dem die Kunst nicht bloss praktisches Können, sondern auch innerstes seelisches Erleben heisst, und ein solcher Künstler ist Frl. Gaertner, imponiert. Dr. Gerh. Hellmers

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater hat man wieder einmal die Oper „Herodias“ von Massenet hervorgeholt. Vor ungefähr 20 Jahren einer der grössten Opernerfolge, kam sie bei späteren Wiederholungen infolge des Wagner-Enthusiasmus in starken Misskredit und war seit langem ganz vom Repertoire verschwunden. Jetzt auf einmal erfreut sie sich wieder der Gunst des Publikums, das an den reizvollen Melodieen, der glänzenden Orchestration grosses Gefallen findet. — Viel Anziehungskraft üben die Gastspiele des famosen Pariser Tenors Clément aus. Seine Glanzrollen sind Gérald in Lakmé, und José in Carmen. In letzterer Oper debütierte auch die bekannte Konzertsängerin Maria Gay als Carmen ohne besonderen Erfolg. — Ein lyrisches Drama „Martille“ von dem hiesigen Kritiker E. Cattier, Musik von dem jungen Lütticher Komponisten A. Dupuis erlebte seine Uraufführung. Nach seiner vor zwei Jahren mit so allgemeiner Anerkennung aufgenommenen Oper „Jean Michel“ war man auf die Entwicklung des talentvollen Komponisten sehr gespannt. In seinem neuen Werk beweist er vor allem wieder sein Geschick, für die Bühne zu schreiben. Den Episoden des schnell in einem Tage sich abspielenden Dramas folgt er in charakteristischer Weise Schritt für Schritt, hier mit einer einfachen melodischen Phrase eine Stelle im Dialog unterstreichend, dort mit einem markanten Motiv eine Person zeichnend. Chor und Orchester sind übergewandt behandelt. Der Musik fehlt eben nur das Originelle. Die Handlung, ein Liebesdrama, spielt in den belgischen Ardennen. Felix Welcker

BUDAPEST: Das interessanteste künstlerische Ereignis der letzten Wochen war die Erstaufführung der dreiaktigen original-ungarischen Oper „Maria“ der Herren Géza Béri, Béla Szabados und Arpád Szendy, sämtlich wohlbestallte Professoren der königlich-ungarischen Landesmusikakademie. Der Text des Herrn Béri (Moravcsik) behandelt eine Episode aus der Urgeschichte Ungarns, ein Liebesidyll inmitten der Kämpfe zwischen Christentum und Heidentum. Der schönen Maria gelingt es, den Ritter Tarján von seinem heidnischen Glauben und seiner Braut abtrünnig zu machen, ein Frevel, den der Freund besagter Braut mit der Ermordung Tarjáns sühnt. Ein Dolchstoss, den die verlassene Geliebte gegen die christliche Nebenbuhlerin führt, geht fehl, und so gibt sich denn die Heidin selbst den Tod. Zu diesem dramatisch-äusserlich wirksamen Libretto haben die Herren Szabados und Szendy in sonderbarer Vereinigung ihrer individuell völlig verschiedenen Begabung vier Stunden tüchtiger, stellenweise sogar interessanter Musik komponiert. Wohl fehlt es dieser Musik fast völlig an Originalität, aber man muss heutigen Tages schon froh sein, wenn der landläufige Eklektizismus zumindest durch künstlerisches Vermögen, durch Bildung und Geschmack bestimmt erscheint. Die sorgfältig vorbereitete Aufführung, um die sich nebst dem Dirigenten Herrn Kerner die Damen Krammer und Diósy, die Herren Bochnicek, Taráts und Ney mühten, brachte den Autoren reichste Ehren. Dr. Béla Diósy

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Die dreiaktige Operette „Die Liebesfestung“ von Hans Brennert und Erich Urban, Musik von Bogumil Zepler (Kapellmeister: Max Roth) bedeutet jedenfalls keine Sprosse auf der Leiter, die uns aus der gegenwärtigen Operetten-Misère nach oben führen soll. Zunächst sei dem Regisseur eine unbarmherzige Handhabung des wohltätigen Buntstifts dringend ans Herz gelegt; wenn das Stück dann statt dreieinhalb Stunden etwa die Hälfte spielte, erlitte es an künstlerischem Wert keine sonderliche Einbusse. Die ziemlich verwickelten ehelichen Verhältnisse des Maupassantbegeisterten französischen Festungskommandanten (Reinbold



Wellhof), speziell seine Abenteuer in der Hochzeitsnacht (Mary Hagen die geschiedene, Lina Doninger die sich scheiden lassen wollende Gattin, neben denen noch hauptsächlich die vortreffliche Luddy Gaston als „Stiefschwiegermutter" zu nennen ist), bilden den Kern der Handlung, die mit allerhand Episodenwerk überreichlich ausgestattet ist. Die Figur des koreanischen Admirals (Adolf Ziegler), eines ausgemachten Trottels, wirkt angesichts der weltbewegenden Ereignisse in Ostasien zum mindesten deplaciert; im übrigen ist diese Rolle ein stark verwässerter Aufguss Sullivanschen Tees. Buntscheckig wie die Vorgänge auf der Bühne ist auch die Musik Zeplers. Es klingt alles ganz hübsch, vor allem macht sich auch eine lobenswerte Zurückhaltung in der zuweilen pikanten und witzigen Orchesterbehandlung angenehm bemerkbar. Von der Schnellpolka bis zum Cake-walk ist so ziemlich das gesamte Rüstzeug des modernen Operettenkomponisten mit routinierter Hand verwendet — den sentimentalen Einschlag im Walzerrhythmus nicht zu vergessen — was wir aber schmerzlich vermissen, ist das Fehlen jeder persönlichen Note. Es ist alles Musik aus zweiter und dritter Hand. Hieran ist nun gerade in unseren Tagen auf keinem Gebiet der musikalischen Produktion nennenswerter Mangel, und somit betrachten wir auch „Die Liebesfestung" als ein Sperrfort für die aus vielen Gründen anzustrebende Wiedergesundung der Operette und darüber hinaus des Singspiels. Die Novität, zu der sich das gesamte cabaretliche Berlin ein Stelldichein gegeben zu haben schien, erfreute sich lauten Beifalls. Willy Renz

DRESDEN: Nach langer Tatenlosigkeit kam am 11. März endlich wieder einmal eine Neuheit in der Hofoper zur Aufführung und zwar handelte es sich um die Oper „Barfüssele" von Richard Heuberger. Den Text hat Viktor Léon nach der bekannten süsslichen Dorfgeschichte Berthold Auerbachs verfasst. Ist diese schon ohne echte bäuerliche Bodenständigkeit und Kraft, so mangelt es dem danach gefertigten Opernbuch erst recht an diesen Eigenschaften und ausserdem noch an einer geschlossenen, wirksam gesteigerten Handlung. Es ist Pflicht, gerade in einer auf Richard Wagners Kunstanschauungen beruhenden Zeitschrift dagegen Verwahrung einzulegen, dass die Lehren des Meisters derart verachtet werden, wie das bei dem Text zum „Barfüssele" der Fall ist. Handlung ist darin so gut als gar nicht und auch das Wenige ist noch dadurch in zwei Teile zerrissen, dass das Vorspiel 12 Jahre vor den beiden Akten des eigentlichen Stückes spielt. Von einer Charakterisierung der Personen ist keine Rede. Zu diesem Textbuch hätte natürlich auch der beste Komponist keine wirklich dramatische Musik schreiben können, weil eben das dramatische Element zu schwach ist. Heuberger hilft sich mit Walzern und Ländlern, gibt sein Bestes in einer Liebesszene am Schluss des ersten Bildes, schreibt hübsch klingende, in Kontrapunktik und Harmonik ziemlich einfache, aber ohrenfällige Musik, die immer dann am besten ist, wenn sie operettenhaften Anstrich hat. Wenn der Komponist sich zum Opernstil emporschwingen will, ist er weit weniger glücklich, denn seinem Ernst fehlt Tiefe und Innigkeit und seiner Lustigkeit der dionysische Zug. Das Werk ist nach Text und Musik eine Damenoper, d. h. die Frauen werden sie „reizend" und „rührend" finden, während sie höheren Ansprüchen kaum standhält, obwohl sich in der Partitur manche hübsche Wendung findet und die Arbeit eines guten Musikers nicht zu verkennen ist. Der Erfolg, der sehr lebhaft war, ist der glänzenden Aufführung unter Schuchs Leitung zu verdanken. Von den Mitwirkenden zeichnete sich in erster Linie Frl. Nast als Vertreterin der Titelrolle aus; neben ihr die Damen v. d. Osten, Eibenschütz, v. Chavanne, Jelinek und Schäfer, sowie die Herren Burrian und Kiess. Ein Gastspiel Heinrich Bötels, der seinen unvermeidlichen Postillon sang, sei noch hervorgehoben. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Die Erstaufführung der Märchenoper „Liane“ von Kapellmeister Dr. Rabl erfuhr, glänzend ausgestattet, unter des Autors Leitung eine wohlvorbereitete Wiedergabe. Trotzdem das Libretto mit allen denkbaren Bühneneffekten überladen ist, vermochten weder der undramatische Stoff, noch die allzusehr an Wagner erinnernde, nicht im geringsten individuell gefärbte, aber mit grosser Routine und vornehm geschriebene Musik andauernd zu interessieren. Josefine von Hübbenet (Liane), William Miller (Dagmar), Heinrich Gärtner (Steuermann), Clara Bellwidt (Meerhexe) hatten die ersten Rollen inne. — Die „Afrikanerin“ ging frisch gesungen und gut gespielt in Szene. Fröhlich dirigierte. Ernesta Delsarta, Hermine Förster, Rob. Hutt, Passy-Cornet taten sich hervor. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: In wohlgelungener Aufführung, an der Frau Hensel-Schweitzer und Herr Breitenfeld die Hauptanteile hatten, zog eine einaktige Novität „Das Glück“, dessen Textdichter Dr. Th. Kirchner und dessen Komponist Rudolf von Procházka ist, über das hiesige Operntheater. Sie ward gesehen, freundlich bewillkommnet und wird wahrscheinlich bald vergessen sein. Wohl birgt sich in der Handlung dieses „Tonmärchens“ ein ernster, poesievoll ausgedrückter Sinn, wohl ist in der Musik namentlich das Orchester geschickt behandelt, aber auf das Erfindertalent des Komponisten lässt sich nach dieser Probe wenig Glauben setzen. Es lebt von Vorbildern und weiss selbst unter diesen nicht immer geschmackvoll Wahl zu treffen.
Hans Pfeilschmidt

HAAG: Hier wurde jüngst Boïto's „Mefistofele“ gegeben. Ich muss gestehen, dass das Werk keinen grossen Eindruck auf mich zu machen vermochte, obgleich die Aufführung durch die italienische Oper zufriedenstellend und Herr Dado ein ganz ausgezeichneter Mephisto war. Eine Repertoire-Oper wird „Mefistofele“ wohl niemals werden. Otto Wernicke

HANNOVER: Die Königl. Oper brachte als Novität Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Die von Kapellmeister Doebber äusserst sorgsam vorbereitete und trefflich vor sich gehende Aufführung fand eine freundliche Aufnahme. In den Hauptrollen waren die Herren Battisti, Moest, Gillmeister, Meyer sowie Frau Mac-Grew mit hervorragendem Gelingen tätig. Ferner beendete die Königl. Oper den zweiten diesjährigen „Ring“-Zyklus. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Neues hat die Hofoper in den letzten Wochen gerade nicht herausgebracht — wenn man von dem uns s. Zt. schon von dem Ensemble der benachbarten Mannheimer Bühne vorgemimten phantastischen Tanzbild A. Steinmanns „Phantasieen im Bremer Ratskeller“ absehen will, das nunmehr mit seiner Quodlibet-Musik auf unserem Hoftheater in flotter Aufführung neu erstand. Im übrigen begnügte man sich mit Wiederholungen, die allerdings in den Wiedergaben der „Meistersinger“, der Kloseschen „Ilsebill“, des „Freischütz“, „Bajazzo“, „Samson und Dalila“ usw. sowie der hier gleichsam Ehrenrechte geniessenden „Fledermaus“ vortrefflichen Eindruck machten. Aber das täuscht schliesslich doch nicht über eine gewisse Einförmigkeit des Spielplans hinweg, die freilich zum Teil auch in Personalverhältnissen ihren Grund haben mag. Albert Herzog

KASSEL: Das liebenswürdige musikalische Lustspiel Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen“ fand auch hier eine sehr warme Aufnahme. Die durch Dr. Zulauf sorgfältigst vorbereite Aufführung zeigte die Leistungsfähigkeit unserer Hofoper, insbesondere der Damen Kallensee, Morny, Porst, Mothes-Jäger wie der Herren Bertram, Wuzél, Ulrici, Kase, Liebeskind in vorteilhaftestem Licht. Dr. Brede

KÖLN: Arthur Friedheims dreiaktige Oper „Die Tänzerin“, deren Uraufführung dem anwesenden Autor einen lebhaften Erfolg vermittelte, ist trotz unleugbarer

dramatischer Schwächen als ein interessantes und sehr beachtenswertes Werk zu bezeichnen. Die zur Zeit des griechischen Bundes zu Korinth spielende Handlung hat zum Hauptgegenstand Alexanders des Grossen Liebeswerben um die schöne Artemistänzerin Thais, und hierbei bildet der Eid, den das Mädchen der Göttin geschworen hat und ohne weiteres bricht, den allzu leicht gelösten Konflikt. Der sprachlich schön behandelte Text, dessen Milieu nicht ohne Reiz ist, hat zu wenig dramatischen Nerv, um der Komposition eine wirksame Unterlage bieten zu können. Friedheims moderne Orchestersprache zeigt bei viel hübscher Erfindung die weitreichende Technik eines überaus gediegenen, vornehmen Musikers. Die im Deklamationsstil gehaltenen, sehr anstrengenden Gesangspartieen bringen manches durch Leidenschaft fesselnde und auch geistreiche Moment, aber der grosse Zug und dramatisches Leben fehlen dem Ganzen. Die Aufführung unter Otto Lohse war eine hervorragend gute. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Vor Neuheiten oder besonderen Neueinstudierungen hütet sich unsere Oper, da die Geschäfte auch ohnedies glänzend gehen. Dagegen müssen wir ihr für interessante Gastspiele dankbar sein. Raoul Walter brillierte als „Postillon" und „Tamino". Nach ihm kam die herrliche Berta Morena; sie sang und spielte in ungewöhnlich grosser Art „Elisabeth", „Senta" und „Elsa"; ihr Bestes, und in gewissem Sinne etwas ganz Aussergewöhnliches, offenbarte sie als „Sieglinde" (eine wirkliche Wälsungentochter und Siegfriedsmutter!) und als „Fidelio". In „Lohengrin" war der Zwiegesang zwischen der Morena und unserer einheimischen Altistin Schröter (Ortrud) ein ungewöhnlicher Genuss. Paul Ehlers

LONDON: Die entente cordiale ist auch auf dem Gebiet der Kunst das Zeichen des Tages. Französische Operetten tauchen aller Orten in London auf, nachdem fast ein volles Jahrzehnt die sogenannte „musical comedy" ein englisch-amerikanisches Zwitterding, bei dem es hauptsächlich auf den Skirt dance ankommt, unumschränkt geherrscht hat. Wer am meisten von dieser Wendung profitiert, ist André Messager, der künstlerische Berater der Covent Garden Oper, der seit Monaten einen enormen Erfolg mit seiner nicht üblen Operette „Veronique" einheimst und dessen „petites Michus" in dieser Woche in Mr. Edward's Hauptdepot, das Daly Theatre, einziehen. Wahrscheinlich wird auch die kommende Opernsaison die Spuren des Messagerschen Einflusses mehr als sonst zeigen, was ein weiteres Zurückdrängen der deutschen vor der welschen Kunst bedeutet. Allerdings gibt es ein starkes Bollwerk dagegen und das ist die Tatsache, dass unsere deutschen Musikdramen, namentlich Wagners Schöpfungen, noch immer am besten „Kasse" machen. Und das bleibt doch das Entscheidende auf unserem Kunstmarkt, gewiss leider aber auch anderswo. A. R.

LUZERN: Die durch den Brand des Basler Stadttheaters im Oktober letzten Jahres obdachlos gewordene Basler Oper ist bekanntlich vom Mülhausener Stadttheater übernommen worden. Diese Mülhausener-Basler Oper hat im hiesigen Stadttheater einige sehr stark besuchte und künstlerisch recht annehmbar verlaufene Ensemble-Gastspiele, beispielsweise mit Lortzings „Zar und Zimmermann" und Rossini's „Barbier", absolviert. Die Solisten leisten, wenn man von der ungelösten Tenorfrage absieht, recht Anerkennenswertes, und sogar der ziemlich starke Chor singt verhältnismässig sauber und rein. Das Orchester wird jeweilig vom hiesigen städtischen Orchester gestellt. Schmid

MANNHEIM: Unsere Hofoper brachte in sieben Tagen die zweite zyklische „Ring"-aufführung heraus. Ernst Kraus sang unter jubelndem Beifall die beiden Siegfriedpartieen, Frau Greeff-Andriessen gab eine grosszügige Brünnhilde in der „Götterdämmerung". Webers „Silvana" (in der Bearbeitung von Pasqué-Langer) und „Euryanthe" (in der Mahlerschen Einrichtung) gingen unter W. Kähler sehr

erfolgreich in Szene und wurden nach mehrjähriger Pause für den Spielplan wieder gewonnen.

K. Eschmann

NEW YORK: Das Repertoire ging den alten, hier schon bekannten Weg. Neueinstudiert wurde Verdi's „Maskenball" gegeben mit Eames, Homer, Alten, Caruso, Scotti, Plançon, dann die „Hugenotten" (italienisch) mit Nordica, Sembrich, Walker, Caruso, Scotti, Plançon, Journet, Begue unter Leitung von Vigna. Das „Ereignis" der Saison war eine Aufführung der „Fledermaus" zum Benefiz von Heinrich Conried. Musikalisch war die Aufführung brillant, aber Operettengeist hatte sie nicht. Marcella Sembrich (Rosalinde) war die echte Opernprimadonna, Edith Walker (Orlofsky) schwerfällig. Vorzüglich waren dagegen Dippel (Eisenstein), Bella Alten (Adele), Goritz (Frank), Greder (Dr. Falke), Reiss (Alfred), Hänseler (Frosch). In der Ballszene waren Gesangseinlagen von Nordica, Eames, de Macchi, Ackté, Fremstad, Homer, Burgstaller, van Rooy, Blass, Pollock, Nuibo, Caruso, Plançon, Giraldoni usw. Es war der reine Zirkus! Nahan Franko dirigierte.

Arthur Laser

PARIS: Die „Oper" und die „Komische Oper" haben im Februar hauptsächlich von ihren letzten Wagner-Errungenschaften gezehrt, von „Tristan" und „Holländer". Eine relative Neuheit war bloss, dass die Komische Oper dem „Orpheus" Glucks eine neue Umformung zu geben wagte, um die Titelpartie dem Sopran von Rose Caron zuteilen zu können. Die Wiedergabe durch den Alt hat noch einen gewissen Sinn, da die tiefe Lage hinlänglich mit dem Sopran der Eurydice, des Amor und der Seligen kontrastiert. Singt aber auch Orpheus Sopran, so wird die Sache doch zu monoton. Dass Frau Caron, die eine unvergessliche Iphigenie war, auch diesmal Gluck kongenial interpretiert hat, soll übrigens nicht geleugnet werden. — Ein Werk, das sehr wohl in der „Komischen Oper" hätte erscheinen können, ist die letzte Neuheit der Variétés, die zur Hochburg und letzten Festung der Operette geworden sind. „Les Dragons de l'Impératrice" von André Messager (Text von Duval und Vanloo) halten sehr wohl den Vergleich aus mit seiner „Basoche", die zum festen Bestand der „Komischen Oper" gehört. Die verräterischen Irrfahrten eines Fächers der Kaiserin Eugenie und die Rivalität zweier adligen Offizierskorps bilden den Gegenstand der leicht geschürzten Handlung, die im glänzenden Rahmen des zweiten Kaiserreichs spielt. In den zwei sehr dankbaren, wirkliche Sängerinnen verlangenden weiblichen Hauptrollen zeichneten sich die Damen Sully und Gallois nicht bloss durch ihr munteres Spiel aus. Auch der Bariton Alberthal hatte eine musikalisch interessante Aufgabe zu lösen und selbst der tüchtige Komiker Prince verriet in den Ensembles eine anerkennenswerte Sicherheit.

Felix Vogt

ROSARIO: „Rosario? Ja, wo liegt denn das?", so höre ich die meisten Leser fragen. Ein Schulmann im hellen Sachsen schrieb einem hiesigen deutschen Kind, das vorübergehend seine Schule besuchte, ins Zeugnis: Eltern in Rosario, Brasilien. Der gute Mann befand sich leider in einem peinlichen Irrtum. Man schlage eine Karte von Süd-Amerika auf, fahre mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Silberstrom und Paraná hinauf, und man gelangt überraschend schnell zu dem geheimnisvollen Ort, der nichts weniger als die zweite Hauptstadt Argentiniens darstellt und unter seinen 100000 Einwohnern eine ansehnliche deutsche Kolonie birgt. In musikalischen Dingen steht er zwar nicht auf der Höhe, doch ist er immerhin beachtenswert. Er leistete sich im Vorjahre zwei nagelneue grosse Opernhäuser, trotzdem kleinere in genügender Zahl vorhanden sind. Es war ein verfehltes Unternehmen, da hier — um nur einen Umstand anzuführen — der Prozentsatz der kunstgeniessenden Bevölkerung bedeutend geringer ist wie drüben. — Im „Colon" kam es zu einer achtungswerten „Lohengrin"-Vor-

stellung, bei der man um der schönen Leistungen der Hauptdarsteller und des Orchesters willen gern die schlechten Stimmmittel des Chores und die Mängel der Ausstattung übersah. Der durchschlagende Erfolg führte mehrere Wiederholungen herbei. In gleichguter Darbietung hörte ich noch Saint-Saëns' „Samson und Dalila"; das Werk liess einen jedoch nicht recht warm werden. Die andere Gesellschaft im Teatro de la Opera lernte ich leider nur bei einem Misserfolg kennen. Der Kapellmeister war zu einer unfertigen „Tannhäuser"-Aufführung gedrängt worden, von der zu schweigen Gold ist. Nur so viel will ich sagen, dass sich die Entrüstung der zahlreich anwesenden Deutschen schliesslich in allgemeine Heiterkeit auflöste. Es war aber auch ein Schauspiel für Götter: Tannhäuser, eine komische Oper von Wagner! Dieser Abend war allerdings eine Ausnahme; die anderen Darbietungen („Tosca", „Bohéme", „Aida", „Rigoletto", „Chopin" usw.) wurden gelobt. Zweimal spielten Operettengesellschaften, von denen die eine über einige vorzügliche Kräfte verfügte. Hermann Kieslich

STRASSBURG: Die Opernverhältnisse sind zur Zeit ziemlich unerfreulich. Die Aufführungen, selbst im Mozartzyklus, glichen manchen schlechten Generalproben. Was halfen Fleiss und Eifer der Beteiligten, wenn die künstlerische Gewissenhaftigkeit im Herausbringen der Werke soviel zu wünschen übrig lässt? Von der „Regie" will ich lieber schweigen; was sie nicht ist, merkt der Strassburger Kunstfreund so recht, wenn er zum Trost manchmal nach Karlsruhe fährt. — Dafür aber kriegen wir Sigrid Arnoldson und die Schlierseer Bauern! Dr. G. Altmann

STUTTGART: Endlich ist das Versprechen der Corneliusfeier eingelöst: der köstliche „Barbier" eine der ganz wenigen komischen Opern, die Unsterblichkeit verheissen, wurde von Pohlig tadellos neueinstudiert und gleich bei der ersten Aufführung mit Jubel aufgenommen. Mottls Bearbeitung dünkt uns kein Verbrechen an der Kunst! Es war ein Glückseligkeitsabend, ein erfrischendes Musikbad: denn unmittelbar vorher erschien auch wieder die wunderherrliche „Maienkönigin". Dass Gluck französische Lieder darin verwertete, wusste längst jeder, der sich die Mühe nahm, Favarts Textbuch aufzuschlagen. Hat nicht auch der „Barbier" etwas von französisch edlem Mass? Schade, dass der vortrefflich singende Holm keinerlei behaglichen Humor besitzt; Frl. Wiborg als Margiana, P. Müller als Nureddin leisteten Ausgezeichnetes. In der unübertrefflich fein gegebenen „Maienkönigin" zwang Pohlig alle Mitwirkenden in den Stil des Rokoko; doch schienen manche Zeitmasse zu ruhig. Zweimal tauchte Glucks „Orpheus" auf; wie diese Musik wohltut! Frl. Schönberger, von der sonst wenig Gutes mehr zu sagen ist, raffte sich zu der Titelpartie erfolgreich auf. Von Mozart kam „Don Giovanni", von Weber „Freischütz", von Wagner „Tannhäuser" und „Siegfried" wieder an die Reihe. Ernst Kraus bildete neben dem einheimischen Decken (Mime) den Glanzpunkt des Abends. Leider waren die Leistungen der Damen Zinck und Schönberger (Brünnhilde und Erda) und des Herrn Neudörffer unterhalb der Zulässigkeit. Diesem Wotan zulieb werden seit neuestem an die 40 Partiturseiten gestrichen, nachdem Obrist Strichlosigkeit erkämpft hatte. Und wie drollig: angesichts dieser gekürzten Aufführung verlangte ein ahnungsloser Kritiker — Kürzungen.

Dr. Karl Grunsky

WIEN: Nach vielen Monaten wurden in der Hofoper zwei einaktige Opern als Neuheiten gegeben. Das Bedürfnis nach Leichtem und Leisem im Betrieb eines täglich spielenden Operntheaters ist sicher vorhanden. Seine Befriedigung aber erfordert einen engeren Rahmen, intimere Räume, als unser für die grosse Oper wohlberechneter Theatersaal sie bietet. Seit 38 Jahren macht er die Versuche, die kleine Oper und das Singspiel zur Geltung zu bringen, zu nichte. Des Prager Kapellmeisters, Leo Blech, Dorfidylle „Das war ich" gleicht einem mit Nägeln beschlagenen Tanzschuh. Der feder-

leichte Witz einer diesmal von Richard Batka geschickt bearbeiteten, schon von griechischen Romandichtern erfundenen Situation wird von einer dickflüssigen, kontrapunktgeschwängerten, harmonisch prätentiösen, blechgepanzerten Musik förmlich zerquetscht. Allerwärts wütet der furor characteristicus. Der Dichter bietet ein leichtes Gespinst — der Musiker macht Kabeldrähte daraus. Alle diese Fehler vermeidet d'Albert in seiner „Abreise" nicht nur, er verrät im Gegenteil das feinste Stilgefühl und trifft den Ton des Lustspiels so sicher, hält die Linie der Höflichkeit des Herzens, des erzogenen Gefühls und liebenswürdigen Leichtsinns so sicher inne, dass der Zuhörer in lichter und angenehmer Reizung bis zum Schluss behaglich festgehalten wird. Wenn auch nicht überoriginell in der Erfindung (der Text vertrüge eine solche kaum), ist d'Alberts Musik in ihrer feinen, graziösen Führung meisterhaft zu nennen. Beide Opern, namentlich aber die „Abreise" wurden unter Direktor Mahlers Leitung vorzüglich aufgeführt. Frau Gutheil-Schoder schuf mit der Louise eine der reizvollsten Gestalten des Wilhelm Meister-Milieus. Die Herren Weidemann und Fritz Schrödter trafen, jeder nach seiner Rolle, meisterhaft den Ton zurückhaltender Diskretion und durch Grazie versöhnender Begehrlichkeit. Gustav Schoenaich

KONZERT

ANTWERPEN: Um die Karnevalszeit herrscht im allgemeinen im Konzertsaal Ruhe. Die Gesellschaft „Nouveaux Concerts" bescherte uns einen Abend des „Böhmischen Streichquartetts". An Stelle Mottls, der durch seine Münchener Tätigkeit verhindert, leitete das letzte der grossen Abonnementskonzerte der in jüngster Zeit viel genannte Amsterdamer Wagnerdirigent Dr. Viotta, der ziemlich enttäuschte. Die Wiedergabe der c-moll Symphonie Beethovens entbehrte des tiefern und grossen Zuges, die Direktion der Holländer-Ouvertüre und namentlich des Karfreitagszaubers irgendwelcher besonderer, eigenartiger Momente. Die an Stelle von Frau Mottl eingetretene, mit prächtigen Stimmmitteln begabte spanische Altistin Maria Gay konnte einen künstlerischen Erfolg mit Arien von Händel und Gluck nicht erzielen. A. Honigsheim

BERLIN: Weingartner, welcher der Königlichen Kapelle nun doch wohl ebenso zu ihrer wie der Abonnenten Befriedigung als Dirigent erhalten bleibt, hatte für das letzte Konzert die Symphonieen in C-dur von Haydn, in F-dur von Brahms und in c-moll von Beethoven aufs Programm gesetzt, die er mit der ihm eigenen geistigen Lebendigkeit ausführte. — Auch Nikisch begann den letzten Konzertabend ebenfalls mit einer C-dur Symphonie von Haydn, einer der sechs französischen mit dem Beinamen „l'ours". Dann spielte Frédéric Lamond das Brahmssche Klavierkonzert in B-dur, ohne indessen dem bedeutenden Werk voll gerecht zu werden; sein Anschlag klang etwas trocken, namentlich im ersten Satz fehlte es an Grösse der Auffassung. Zum Schluss gab es einige durcheinander geworfene Stücke aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" von Berlioz: die Balkonszene, das Scherzo von der Fee Mab, das Fest bei Capulet. Dass unsere Philharmoniker diese Musik ganz meisterhaft gespielt haben, soll gern anerkannt werden, aber wunderlich muss diese Anordnung der Reihenfolge doch genannt werden; wäre es wohl denkbar, in einer Aufführung der Shakespeareschen Tragödie den dritten Akt vor dem ersten zu bringen? — Unvollkommen in Technik wie in der Auffassung klang das meiste, was Gertrud Ruscheweyh spielte; den $^3/_4$ Takt in d'Alberts Walzer hat wohl schwerlich jemand heraus gehört. — Günther Freudenberg zeigte sich im Vortrag dreier Klavierkonzerte von Tschaikowsky als ein wahrer Klavierathlet, sich seiner Kraft, seiner glänzenden Technik freuend. Zeit wäre es aber doch für den jungen Pianisten, seinen Anschlag zu verfeinern, den Ausdruck geschmeidiger zu bilden. — Auch Margaret King, von der ich die Schumannsche

Phantasie in C-dur und einige Stücke von Brahms hörte, tut noch zu viel des Guten in Hinsicht der Kraftäusserung, aber ihr Anschlag ist nicht hart, sie lässt sich nur von dem feurigen Temperament gar zu ungezügelt fortreissen. — Eine junge Sängerin Gracia Ricardo zeigte ein weiches, sympathisch anklingendes Organ; sie hat auch mancherlei gelernt, nur sollte sie nichts Französisches singen; sie hat keine Ahnung von der richtigen Aussprache; selbst das Deutsche klang recht englisch. E. E. Taubert

Die Kammermusik-Vereinigung der ersten Bläser der Königl. Kapelle Prill, Bundfuss, Esberger, Gütter, Littmann hat jetzt in Vera Maurina eine ausgezeichnete pianistische Kraft gewonnen; trotz vorzüglicher Aufführung errang ein noch ungedrucktes Trio für Klavier, Oboe und Horn von Max Laurischkus nur einen Achtungserfolg. — Das Böhmische Streichquartett brachte zwischen Quartetten von Schubert (d-moll) und Beethoven (C-dur) César Francks eigenartiges Klavierquintett mit Ferruccio Busoni vollendet zur Aufführung. — Das Dessau-Quartett erzielte mit dem von mir Bd. XIII S. 348 bereits besprochenen a-moll Quartett von Sinding einen grossen Erfolg; ehrenvoll behauptete sich das Klavierquintett von Konstantin Bürgel, dessen Klavierpart Ansorge wundervoll spielte. — Das Klaviertrio der Schwestern Chaigneau aus Paris, von denen die Pianistin die beste ist, spielte wie vor drei Jahren u. a. Saint-Saëns' F-dur Trio und wurde in Schumanns Klavierquartett von Joachim an der Bratsche unterstützt. — Henri Marteau trug mit Max Reger, Henri Fevrier und Volkmar Andreae je eine Violinsonate dieser Komponisten vor; auf Regers neue fis-moll Sonate op. 84, deren Mittelsatz wiederholt werden musste, an anderer Stelle einzugehen behalte ich mir vor. — In dem Kammermusik-Abend der Geschwister Margarete und Karl Schaeffer erwies sich der Pianist der Geigerin durchaus überlegen; eine Sonate von Kiel (op. 16) stand erfreulicherweise auf dem Programm. Die mitwirkende Sängerin Erna Zarnack-Trentzsch sang mit kleiner, aber sympathischer heller Sopranstimme u. a. Lieder von Cl. Schultze-Biesantz. — Der von Frl. Hermann geleitete Anna Schultze-von Asten-Chor hatte sich wie im Vorjahre der Unterstützung des Joachim-Quartetts zu erfreuen, das mit Dechert Schuberts Streichquintett vortrug. Herrliches bot der Chor in Canons von Cherubini und den Romanzen op. 44 von Brahms; Frau Grumbacher und Anna Stephan sangen sehr erfolgreich Duette von Händel. — Mit Orchester liess sich Henri Marteau, dieser eminente Geiger, wieder hören. Schuberts Phantasie, ein hier bisher unbekanntes Konzertstück von Schubert, und das Brahmssche Konzert spielte er vollendet; das Orchester leitete der hier schon sehr vorteilhaft bekannte Lausanner Dirigent Heinrich Hammer, dem zuliebe in Berlioz' Harold-Symphonie Marteau die Solobratsche spielte. — Dessen Schülerin Clotilde Scamoni erwies sich in ihrem Konzert mit Orchester als ein vielversprechendes Talent. — Alice Stadler dokumentierte sich als tüchtige Violinistin, doch genügt dies bei der heutigen Konkurrenz nicht. — Die Pianistin Elise Engels, die von Jacques van Lier auf dem Violoncello unterstützt wurde, hat entschieden Talent, ist aber vorläufig noch nicht konzertreif.

Dr. Wilh. Altmann

Douglas Bertram spielte höchst indifferent, in echt nordischer Monotonie und rhythmischer Langweiligkeit Schumanns „Phantasie". Das war durchaus nicht „phantastisch und leidenschaftlich vorgetragen" und durchaus nicht energisch. — Auch Erna Klein besitzt herzlich wenig innerliche Reife. Am Methodischen, Gemachten, Vorgeschriebenen haftend, zeugt ihr Spiel von jener peinlichen Unbescheidenheit und nachlässigen Oberflächlichkeit, die Verwöhnung und Einbildung auf Kosten des Künstlerischen grosszuziehen pflegen. Auch im Technischen hapert's noch überall. Da heisst's, schwer und ernst arbeiten, an sich arbeiten, will sie der dilettantischen Schwächen Herr werden — Alfred Sormann erinnere ich an Rubinsteins gutes Scherzwort: „Spiele ich in der

Öffentlichkeit besser als zu Hause, spiele ich; spiele ich aber zu Hause besser wie in der Öffentlichkeit, höre ich auf." — Lola Landé liess aus Gründen eines überspielten oder verrenkten Armes den letzten Teil ihres Programms ausfallen. Das ist gewiss bedauerlich, ändert aber nichts an der Tatsache, dass eigentlich Alexander Heinemann den Abend gab und sie zur „Mitwirkung" verurteilte. — Hedwig Wiszwianski wuchs das Programm über den Kopf. Technisch gewandt und von lebhaftem musikalischen Empfinden, bedarf sie — die Fehler und Schnitzer nicht mitgerechnet — noch sehr der Einfachheit und grösseren Ruhe. — Harold Bauer, hier viel zu wenig gewürdigt, entzückte wiederum durch die weiche pastose Art seiner celloartigen Kantilene und den ausserordentlichen instrumentellen Schliff wie Reichtum an dynamischen Farben und Akzenten. — Über Irene von Brennerberg lässt sich Neues nicht sagen. Ihr Spiel ist gediegen, klar, flüssig, und ihre Kantilene nicht ohne Innerlichkeit, aber es fehlt an Wurf, Inspiration und jenem undefinierbaren „Etwas", das in jeglicher Kunst den Ausschlag gibt. — Käte Ravoth war unvorsichtig und unklug, mit äusserlichen Mitteln den Geist von Beethovens stolzem: „Ah perfido" meistern zu wollen. Rein stimmlich war manches, so in der Höhe, mit Fleiss erfasst und durchgearbeitet, aber schon die grossen Legati deckten das Unzulängliche ihres technischen und musikalischen Ausdrucksvermögens deutlich auf. — Elisabeth Ohlhoff ist eine zweifellos musikalische Natur, die mit ihren in der Höhe ausgezeichnet klingenden Formen weit mehr leisten würde, haperte es nicht an der Atempresse, der Mittellage und Tiefe. — Maria Klages' monotoner, nasaler, völlig resonanzloser Sopran und tote Seele ist in diesem Stadium der Entwicklung nicht diskutabel. Überrascht hat mich Eugen Brieger, da er nach Seite des musikalischen Ausdrucks und der Charakteristik einen positiven Fortschritt aufzuweisen hat. Dem Organ haften allerdings noch vielerlei Schlacken an, auch der Timbre ist nicht durchweg edel, zumal die Formen klingen oft rasselnd-hohl, aber die Höhe hat an Glanz gewonnen. Er sang neue und fein gearbeitete Lieder von Georg Stolzenberg, Levy, Rothstein, Kaun u. a. — Den grössten Eindruck hinterliess Max Reger mit seinen neuen „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach" op. 81, sowie über ein Thema von Beethoven op. 86 für zwei Klaviere. Ich stehe nicht an, an eine Wendung zum Guten zu glauben. Die Energie Regers liess immer Grosses erhoffen. Diese beiden Werke können für die Entwicklung der absoluten Musik von entscheidender Bedeutung werden; denn nicht allein die stupende technische Meisterschaft, die unerschöpfliche Kraft in der Erfindung origineller Formen und Formmittel, die klanglichen Kombinationen interessieren hier, als vielmehr der Wille und das Ringen nach einem grossen Ausdruck. Es sind Partieen in op. 81 von schumannischer Weichheit und Tiefe, so das „Grave" 18/16 H-dur oder das „Andante sostenuto" 6/8, und tristanischer Mystik (cf. die Adagio-Fuge und die geistreiche Behandlung von Wagners Englischem Hornmotiv a. d. „Tristan"). Die Kühnheit der Harmonik, besonders aber die ungeheure Gewalt der dynamischen Mittel und Gradationen (vergl. die orgelgewaltigen Fugenschlüsse in ihrem dynamisch-grandiosen Aufbau und der Pracht organistischer Klangwirrnisse) reissen auch den Widerstrebenden hin. Das sind grosse Momente, die über die chromatischen Härten und Ecken und den Wirrwarr der Enharmonik und komplizierter Durchgangskonstruktionen wenn nicht hinwegtäuschen, so sie doch in milderem Lichte als Mittel zu höheren Zwecken erscheinen lassen. Gewinnt Reger die Kraft, im Kampf wider seine eigene technische Natur dem Ausdruck, der „Idee", zum Siege zu verhelfen, so glaube ich, haben wir eine neue Kunst. Das bedingt allerdings eins: ein stilles Warten auf die grossen Augenblicke der Eingebung, Einfachheit der Form, Lösung von der Sucht komplikatorischer Enharmonik und Chromatik, weniger Arbeit und Vielschreiberei und ein tiefes Eingehen und Lauschen auf die Klänge des Jenseits. Rudolf M. Breithaupt

Signe von Rappe ist eine graziöse Vortragskünstlerin. Als solche habe ich sie wiederholt kennen gelernt. Ihr Liederabend enttäuschte einigermassen. Sowohl technisch als musikalisch hatte ich besseres erwartet. — Helene Staegemann bot reife Kunst. Auch ihre Programmauswahl (u. a. 6 Lieder von Hans Pfitzner) berührte angenehm. — Alexander Heinemann riss seine grosse Verehrerschar zu begeisterten Huldigungen hin. Es wäre erfreulich, wenn der treffliche Künstler seiner Pflicht, Wege ins Höhen-Neuland zu ebnen, bei seinen Programmen mehr eingedenk wäre. — Martha Kleresahl hat seit ihrem letzten Auftreten in Berlin viel gelernt. Mein Rat ist: weiter Energie und Ausdauer zu bewahren. Die Violinistin Inka von Linprun erschien verfrüht. — Der Blochsche Gesangverein bot einen unterhaltsamen musikalischen Sonntagabend, ohne indessen künstlerisch tiefer zu interessieren. — Die Berliner Liedertafel (Chormeister Max Werner) erschien unter ihrem neuen Dirigenten mit neuen Zielen und Aufgaben. Das Programm wies den Weg aufwärts und vorwärts. Der Abend bedeutet für diesen Männerchor einen vollen Erfolg. Walter Fischer

BOSTON: Das Symphonie-Orchester wurde in seinen letzten vier Konzerten von Johanna Gadski, Fanny Bloomfield-Zeisler, Eugène Ysaye und Carlo Buonamici unterstützt. Nur der letzte ist in Deutschland unbekannt. Er ist ein feinsinniger Pianist, der in Technik und Vortrag Ausgezeichnetes leistet. Zu besonderem Dank sind wir ihm dafür verpflichtet, dass er uns das für Boston neue f-moll Konzert op. 1 von Serge Rachmaninoff brachte, das interessant gearbeitet eine gute Bereicherung der Klavierliteratur bildet. Das Orchester brachte Brahms' F-dur Symphonie und Wolfs „Penthesilea", die nur wenig Anklang fand, Saint-Saëns' erste Symphonie Es-dur, op. 2, die als Jugendwerk zwar nicht bedeutend, aber immerhin wert ist, gekannt zu werden, Liszts Hunnenschlacht und Goldmarks Ouvertüre „Sappho", Berlioz' „Lear"-Ouvertüre, Liszts „Der heil. Franciscus v. Assisi predigt den Vögeln", instrum. von Felix Mottl, eine jener Orchester-Etüden, die nur aufs Verblüffen zugeschnitten sind und ihren Zweck voll erfüllen, ferner Schumanns Es-dur Symphonie, die vollendet zu Gehör kam, Mozarts dreisätzige C-dur Symphonie (K. 338), Fauré's Suite „Pelléas und Mélisande", drei langweilige nichtssagende langsame Sätze, und die „Holländer"-Ouvertüre. Die Leistungen des Orchester unter Gericke waren ausgezeichnet. — Der Caecilien-Verein hatte Edouard Colonne eingeladen, um Berlioz' „Damnation de Faust" aufzuführen, die Chöre und das Orchester — aus Musikern des Symphonie-Orchesters zusammengestellt — klangen vorzüglich. Mlle. de Montjau sang die Marguerite ergreifend, E. Darmaud war ein guter Brander. E. P. Johnson als Faust und Hans Schroeder als Mephisto befriedigten weniger. Bei der Wiederholung des Konzerts war Colonne, der inzwischen nach New York gefahren war, im Schnee stecken geblieben, so dass der Direktor des Vereins B. J. Lang dirigieren musste. — Das Kneisel-Quartett spielte ein neues Quartett von F. S. Converse op. 18 a-moll, das gut gemacht, wenn auch nicht reich an Ideen ist, ferner Haydn op. 76 No. 5 D-dur und Brahms C-dur Trio op. 87, mit Arthur Whiting am Klavier, ferner Bachs Ouvertüre in g-moll, die eigentlich für mehrfache Besetzung geschrieben ist, Beethovens op. 59 No. 3 C-dur und Brahms' f-moll Quintett, dessen Klavierpart Josef Hofmann besonders im Adagio recht poesielos herunterhackte. Er war abends 6 Uhr von Montreal hier angelangt. Unmittelbar nach 7 Stunden Eisenbahnfahrt kann kein Mensch Brahms spielen. Damit müsste ein Künstler rechnen. — Das Hess-Quartett spielte mit grossem Erfolg Tschaikowsky's F-dur Quartett, ferner eine Sonate für Violine, Viola und Continuo, letzterer von David für Klavier umgeschrieben, und schloss mit Fanny Bloomfield-Zeisler am Klavier mit Schumanns Klavierquartett. — Vom Eaton-Hadley Trio (Klav.: Mrs. Eaton, Viol.: Mr. Eaton, Violonc.: Mr. Hadley) hörte ich eine Karikatur von Brahms' C-dur Trio op. 87, die nach der glänzenden Aus-

führung durch Kneisel um so komischer wirkte, ferner ein Trio op. 8 d-moll von Rachmaninoff. Es ist sklavisch auf das Tschaikowsky-Trio modelliert, dabei ist es gedankenarm, anspruchsvoll und sehr schwierig in der Ausführung. Ein Tenor, Mr. Deane, sang mit schöner Stimme und all den Unarten, die das Spezifikum des Tenors bilden, sechs interessante neue Lieder von Clutsam „Songs from the Turkish hills". Die Lieder sind wert, weitere Verbreitung zu finden. Dr. George S. Schwarz

BREMEN: Die letzten Wochen haben unsere musikalische Winterernte verhältnismässig wenig bereichert. Das neunte Philharmonische bot in Beethovens D-dur und dem Vorspiel und Liebestod aus „Tristan" echt Panznersche Gaben. Hingegen wurden die hohen Erwartungen, die das Auftreten Rislers erweckt hatte, nur zum Teil erfüllt. Sowohl in Beethovens G-dur Konzert, wie in den Solonummern litt das Spiel des berühmten Gastes unter dem Streben nach Kraftentfaltung entschiedene Einbusse an Schönheit und poetischem Duft. Im nächsten Konzert hatte, wie schon einmal, Panzners amerikanische Kunstfahrt ein Gastspiel Max Fiedlers veranlasst, unter dessen Leitung insbesondere der hundertjährige Geburtstag der Eroica eine würdige Feier fand. Eine Neuheit war für uns der ausgezeichnet vorgeführte Pizzicato-Satz aus Tschaikowsky's f-moll Symphonie, ein hübscher, wenn auch in reichlich anspruchsvoller Breite ausgesponnener Scherz. Zugleich machten wir die Bekanntschaft von Ottilie Metzger-Froitzheim, die durch ihre schöne, allerdigs wohl etwas in die Höhe getriebene Stimme und treffliche Vortragskunst einen grossen Erfolg errang. Gustav Kissling

BRÜSSEL: Für den noch immer abwesenden Ysaye werden in jedem seiner Konzerte fremde Dirigenten herangezogen. Im 3. Konzert wurde Mengelberg aus Amsterdam sehr gefeiert. Unter seiner temperamentvollen und energischen Leitung wurden die Symphonie pathétique von Tschaikowsky, Don Juan von Strauss und 3. Leonoren Ouvertüre prächtig ausgeführt. Solist war Mark Hambourg, der von neuem bewies, dass er einer der grössten Techniker der Jetztzeit ist. Auch in einem eigenen Konzert erntete er enthusiastische Anerkennung. Für das 4. Konzert Ysaye war Steinbach aus Köln berufen, der hier sehr beliebt ist. Sein straffer Rhythmus und seine überlegene geistige Beherrschung wirkten Wunder in Beethovens Siebenter, Brandenburgischem Konzert von Bach und Meistersinger-Vorspiel. Als interessante Sängerin mit warmer, gut geschulter Stimme führte sich Frau Dalcroze aus Genf ein. — Den Nouveaux concerts unter Delune bringt man viel Interesse entgegen. Im 2. Konzert wurde die Schumannsche Es-dur Symphonie ausgezeichnet gespielt. Der Geiger Marsik glänzte durch schönen Ton und bedeutende Technik. Das 3. Konzert zum Besten des Orchesterfonds brachte eine Wiederholung der Schumannschen Symphonie, die 3. Leonoren Ouvertüre und Rákóczi-Marsch von Berlioz. Der hiesige Klavierprofessor de Greef erntete reichen Beifall mit der feinsinnigen Wiedergabe der Konzerte d-moll von Bach und c-moll von Mozart. — Im 3. Concert populaire wurde die hier lange nicht mehr gehörte 2. Symphonie von Borodin, sowie „Waldweben" aus Siegfried und Holländer-Ouvertüre in bekannter guter Weise ausgeführt. Neu war ein symphonisches Präludium von Gaetani, das aber wenig gefiel. Die sympathische Pianistin Kleeberg entzückte mit dem Beethovenschen c-moll Konzert und symphonischen Variationen von C. Franck. — Das letzte Konservatoriumskonzert unter Meister Gevaert interessierte namentlich durch Vorführung des Concerto für Geigen, Bratschen und Bässe von Bach. Dieses, sowie Beethovens Sechste und kleinere Stücke von Rameau in mustergültiger Darbietung. — Unter den vielen Künstler-Konzerten sind die Abonnements-Konzerte des hiesigen bedeutenden Geigers Crickboom in erster Reihe zu nennen. Frau Mysz-Gmeiner bewies in einem Liederabend wieder, dass sie eine der besten lebenden Sängerinnen ist.

Felix Welcker

BUDAPEST: Der Frühling lockt, und Geige und Klavier verstummen. Noch wenige Wochen, und im Konzertsaal herrscht die Harmonie süssen Schweigens. Da gilt es denn also rasch abzustossen, was man für die Saison noch versprochen oder angedroht hatte. Bei den Philharmonikern, die heuer ein sehr anregungsreiches Programm geboten hatten, gab es in den letzten zwei Konzerten vier grosse Novitäten: Richard Strauss' „Symphonia domestica", die auch hier bewundernden Unwillen weckte, Paul Dukas' geistvolle Tonfrivolität „Der Zauberlehrling", das Wildenbruch-Schillingssche „Hexenlied", dessen musikscheue Dichtung weit mehr gefiel, als die poetisierende Komposition, endlich ein neues Violinkonzert Eugen Hubay's: die in drei Sätze gedehnte Geistlosigkeit. — Freudig wurde eine von Bellovics vortrefflich geführte Reprise von Beethovens „Missa solemnis" begrüsst, und mit vielem Vergnügen begegnete man im Konzertsaal wieder dem ewig-jungen Sarasate und unserem genialen Ernst Dohnányi, der uns nur vorübergehend mit einigen seiner neuen Rhapsodieen verstimmte. — Mit dem pikanten Reiz der Deplaziertheit wirkte ein „historischer" Chansonabend der Yvette Guilbert, die mit ihren dramatisch-pantomimischen Virtuosenstückchen, zu denen sie auch sang, das kunstfromme Konzertpodium ebenso schnöde wie amüsant entweihte. Durch die Vorträge der die Divette begleitenden Damen und Herren der Pariser Konzertgesellschaft „des anciens instruments" wurde indes die schmollende Muse rasch wieder versöhnt. Man hörte da auf einem Clavecin, einem Quinton, einer Viola d'amour, Viola da Gamba und einem Contrabasso alte, verstaubte, längst verklungene Musik und konnte sich nicht satt hören an dem duftigen Tonzauber, der einem Ohr und Phantasie umgaukelte. So lernt man Kulturgeschichte in Tönen. Mit Grauen nur denkt man daran, welches Bild sich unsere Nachfahren nach zwei Jahrhunderten von unserer Kultur machen werden, da man in den Klangmaschinen des Straussschen Orchesters „anciens instruments" erkennen wird. Dr. Béla Diósy

CINCINNATI: Im Mittelpunkt des hiesigen Musiklebens stehen die von Frank van der Stucken geleiteten Symphonie-Konzerte. Seit ihrer Begründung, vor etwa zehn Jahren, haben diese von Saison zu Saison ein grösseres Publikum angezogen und es heisst nur der Wahrheit die Ehre zu geben, wenn man die Behauptung aufstellt, dass die Art und Weise, wie unser Dirigent es verstanden hat, aus geringen Anfängen ein Orchester zu schaffen, das jetzt mit den ersten des Landes erfolgreich konkurrieren kann, an das Gebiet des Fabelhaften grenzt. Während vor etwa 15 Jahren der bekannte Dirigent Walter Damrosch einmal zum Schreiber dieser Zeilen sagen konnte, dass Cincinnati zu den Städten gehöre, die man gern „um"reiste auf seinen Tourneen, sieht das Bild heute völlig anders aus; alle berühmten Künstler besuchen die „Königin des Westens"; dieser ehemals nur vom kommerziellen Standpunkt verdiente stolze Beiname der Stadt ist es nunmehr auch vom musikalischen Gesichtspunkt; Cincinnati ist jetzt mit vollem Recht zu den grossen Musik-Zentren der Welt zu zählen. In der Kunst, Programme zusammenzustellen, ist Herr van der Stucken ein besonders glücklicher Meister. Von jeher hat er alle Geschmacksrichtungen und Stile berücksichtigt, und fast jedes Konzert bringt eine anziehende Novität. Dank des Kontraktes, den van der Stucken mit der hiesigen Orchester-Gesellschaft eingegangen ist, bleibt ihm fast die Hälfte des Jahres frei, um sich in Europa aufzuhalten, den Tonkünstlerversammlungen in Deutschland beizuwohnen und überall in der Alten Welt Umschau zu halten im Reiche der Musik, um im Herbst die europäische Atmosphäre mit seiner Person zugleich in die Stadt seines aktiven professionellen Wirkens zu tragen und deren Einwohnern diese in den von ihm meisterhaft geleiteten Konzerten künstlerisch zu vermitteln. Die diesjährige Saison brachte bisher an Orchesterwerken I. die Symphonieen: „Eroica": Beethoven, „Neue Welt": Dvořák, zweiten Teil der „Romeo und Julie": Berlioz, C-dur: Haydn, Vierte: Brahms, „Manfred":

Tschaikowsky, D-dur: Svendsen; II. die symphonischen Dichtungen: „Sarka": Smetana, „Der Zauberlehrling": Dukas, „Don Juan": Richard Strauss; III. die symphonischen Prologe: „Maria Magdalena": Kaun, „L'après-midi d'un Faun": Debussy, die Ouvertüren: „Husitzka": Dvořák, „Der Fliegende Holländer": Wagner; von andern Orchesterstücken: die „Zosahayda-Legende" von Svendsen, „Louisiana Marsch" von van der Stucken, „Einzug der Götter in Walhall" von Wagner, „Festival of Pan", eine Romanze für Orchester von Converse, Siegfrieds Rheinfahrt von Wagner, das vierte Brandenburg-Konzert von Joh. S. Bach; ferner an Arien und Konzerten mit Orchesterbegleitung: Rezitativ und Arie aus Figaros Hochzeit, „Dich teure Halle" aus Tannhäuser (Johanna Gadski), f-moll Konzert von Chopin (de Pachmann), Arie aus Iphigenie in Tauris von Gluck und Arie aus Cosi fan tutte von Mozart (Campanari), a-moll Konzert für Cello von Saint-Saëns (Hekking), G-dur Konzert von Beethoven (Hofmann), La Fiancée du Timbalier von Saint-Saëns, „Seebilder" von Edward Elgar (Muriel Foster). Für die nächsten Konzerte sind u. a. in Aussicht genommen: Symphonie fantastique Berlioz, Faustsymphonie Liszt, fünfte Symphonie Gustav Mahler und symphonische Phantasie von Volkmar Andreae. — Nach den Symphoniekonzerten ist in gebührender Weise der Tätigkeit zu gedenken, welche die beiden grossen Musikschulen Cincinnatis: das College of Music, über das van der Stucken das Ehrenpräsidium führt, und das von Miss Clara Baur geleitete Cincinnati Concervatory of Music, in einer für das Musikleben der Stadt segensreichen Art und Weise, entfalten. In beiden Anstalten wird die Kammermusik fleissig gepflegt. Im College ist es das unter der Führerschaft von José Maricu stehende Streichquartett, das alljährlich eine Reihe von Kammermusikabenden veranstaltet, und diese Saison u. a. eine hervorragend gelungene Aufführung des grossen B-dur Trios von Beethoven unter pianistischer Mitwirkung von Dr. N. Eisenheimer zu verzeichnen hat und noch eine Reihe höchst interessanter Programme für die nächste Zukunft in Aussicht stellt; während das Konservatorium [das während der letzten Jahre u. a. sämtliche Beethovensche, sämtliche Brahmssche, sowie einen historisch-internationalen Zyklus von Sonaten für Violine und Klavier, gespielt von den Herren P. A. Tirindelli (Violine) und Th. Bohlmann (Klavier), nebst einem Trio-Zyklus ähnlicher Tendenz zur Aufführung brachte] in diesem Jahre eine Reihe von Konzerten mit dem zur Anstalt gehörigen Tirindelli-Quartett veranstaltet, deren erstes unter Mitwirkung des englischen Pianisten Douglas Boxall als Hauptnummer das Cesar Francksche f-moll Quintett aufzuweisen hatte. Von auswärtigen Künstlern gaben eigene Konzerte: Vladimir de Pachmann in einem Chopin gewidmeten Rezital, der sympathische Bariton David Bispham, und der geniale Pianist J. Paderewski, und mit der grössten Spannung wird Eugen d'Albert erwartet. — Man sieht, selbst, wenn man in Cincinnati lebt, braucht man musikalisch noch nicht zu verhungern; besonders, wenn man bedenkt, dass zwei Gesellschaften demnächst, um ihren Reklame-Ausdruck zu gebrauchen, Bayreuth nach Cincinnati zu transponieren gedenken; die Savage-Company wird uns Parsifal in englischer Sprache, die Conried-Company Parsifal in deutscher Sprache in allernächster Zeit bescheren. Jedenfalls leben wir im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten, auch was das Gebiet der Tonkunst betrifft.
Theodor Bohlmann

DRESDEN: Das diesjährige Aschermittwochskonzert im Opernhause gewann dadurch einen starken Reiz, dass Richard Strauss seine „Domestica", die wir bereits zu Anfang der laufenden Saison unter Schuch gehört hatten, selbst dirigierte. Der Erfolg war durchschlagend und manchem Hörer dürfte das Werk nunmehr persönlich nahegebracht sein. Strauss vermied bei der Direktion jede Effekthascherei und verlieh ihm eine grosse Ruhe und Klarheit, besonders eindringlich und breit arbeitete

er die Kantilenen der Streicher heraus. Vor der Symphonie hatte Strauss bereits zwei seiner Gesänge mit Orchester dirigiert („Hymnus" von Schiller und „Pilgers Morgenlied" von Goethe), die Karl Scheidemantel mit grösster Wirkung vortrug. Der Komponist behandelt hier den Orchesterteil durchaus selbständig, so dass sich der Sänger vor eine grosse Aufgabe gestellt sieht; im übrigen halte ich meine künstlerischen Bedenken gegen diese Art der Gesangskomposition aufrecht, wie ich sie vor kurzem schon einmal an dieser Stelle dargelegt habe. — In einem Konzert des „Dresdner Orpheus" kam das Chorwerk „Die Messe von Marienburg" (Dichtung von Felix Dahn) von Oskar Wermann mit starkem Erfolg unter Leitung von Albert Kluge zu Gehör. — In einem Kammermusikabend des Lewinger-Quartetts hörte man zwei kurze Neuheiten von L. Sinigaglia, nämlich ein stimmungsvolles Dämpferstück, das sich „Regentag" betitelt und eine Konzertetüde für Streichquartett, die als Prüfstein für das Ensemblespiel gelten kann. — Mit Max Regers Kompositionen wurden wir in diesen Tagen näher bekannt. Sanna van Rhyn veranstaltete unter Mitwirkung des Komponisten, der Pianistin Henriette Schelle (Köln) und des Violinisten Karl Wendling (Stuttgart) einen Reger-Abend, in dessen Verlauf man eine Reihe Lieder, eine Violinsonate C-dur und Variationen mit Fuge über ein den Beethovenschen Bagatellen entnommenes Thema kennen lernte. Im Musiksalon Bertrand Roth wurde am folgenden Tage das ganze Programm vor einem geladenen Publikum wiederholt, so dass man Gelegenheit hatte, mit dem zwar meist absonderlichen und oft harten und kantigen, aber doch grossen und reichen Talent Regers sich vertraut zu machen. Ferner spielte das Petriquartett Regers hochbedeutendes Streichquartett d-moll und zwar mit einem so starken Erfolg, dass man angesichts der Schwerverständlichkeit des Werkes in der Tat überrascht sein musste. Mag man auch hier die unruhige, in jedem Takte wechselnde Harmonik Regers, seine differenzierte Chromatik und Polyphonie und seine Scheu vor melodischen Konzessionen nicht verkennen, so gibt er doch in seinen Werken so viel Neues und Eigenartiges, dass die Bekanntschaft mit ihm höchst lohnend und anregend war. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Der Musikverein brachte zur ersten deutschen Aufführung ein sehr interessantes Requiem von Charles Villiers Stanford. In Form und Ausdruck nicht allzu modern, vornehm gearbeitet, besonders in den Chören von grossem Reiz, erzielte das Werk einen guten Erfolg. Prof. Buths hatte die Wiedergabe sorgsamst vorbereitet, das bekannte Berliner Vokalquartett Grumbacher de Jong — Behr — Hess — van Eweyk sang die Soli und Quartette, Prof. F. W. Franke besorgte die Orgel. Haydns hübsche e-moll Symphonie erschien nach der Novität deplaziert und nach bereits zweistündiger Konzertdauer überflüssig. — Das vortreffliche Brüsseler Streichquartett erfreute durch die klangschöne, feinabgetönte Wiedergabe und objektive Auffassung des Beethovenschen e-moll Quartettes (op. 59), des gediegenen a-moll (op. 64) von Glazounow und die Neubelebung des alten Dittersdorfschen Es-dur Quartettes. — Elly Ney erregte als aufgehender Stern am Pianistenhimmel anlässlich ihrer Mitwirkung in einem Liederabend von Maria Klages durch ihren temperamentvollen Vortrag Aufsehen. — Risler gab wieder einmal einen genussreichen Klavierabend. — Jan Kubelik wurde sehr gefeiert. — Sven Scholander war mit seiner Spezialität als nicht stimmbegabter Sänger und virtuoser Lautenist im Konzertsaal an unrechter Stelle. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Hauptereignis der Berichtszeit war die Aufführung von Beethovens achter und neunter Symphonie, die zusammen das Programm des 10. Museums-Freitagskonzerts bildeten und in einem Sonntagskonzert wiederholt wurden. Indessen hat man wohl beide Werke bei früheren Gelegenheiten noch vollkommener gehört, ausgenommen etwa die zwei letzten Sätze der „Neunten", die vorzüglich gerieten. Die Chöre leisteten unleugbar Schönes; das Soloquartett, aus so trefflichen Elementen wie den Herren

Dr. F. v. Kraus und Forchhammer sowie den Damen Hedwig Kaufmann und Frau Kraus-Osborne gebildet, nahm sich im Zusammenwirken nicht immer günstig aus, und vor allem wollten verschiedene Tempoauffassungen des dirigirenden Herrn v. Hausegger dem Humor der 8. wie auch dem erhabenen Ernst der 9. Symphonie nicht recht entsprechen. — Im letzten vom „Museum" arrangierten Kammermusikabend trat wieder einmal mit schönstem Erfolge das Böhmische Quartett auf; es bestand u. a. die bedeutende Probe, die Beethovens letztes Quartett an geistige Auslegung sowie an technische Ausführung stellt, in hohen Ehren. In andern hiesigen Kammermusikproduktionen etabliert sich immer mehr der Brauch, „beliebten Wechsels" halber auch Sänger auftreten zu lassen und dabei wohl auch Neuheiten der Gesangsliteratur einzuführen. Bei solchen Gelegenheiten hörte man jüngst neue Lieder Siegmunds von Hausegger und einen Liebeslieder-Zyklus von B. Sekles, der auch in diesem op. 13 seine Vorliebe für slawische Inspirationen kundgibt, dabei aber auf eine reiche Ausgestaltung des Klavierparts hält. E. Forchhammers Heldentenor sorgte in dem kleinen Konzertraum unseres Saalbaues dafür, dass die Konkurrenz des Klaviers nicht übermächtig ward. Hans Pfeilschmidt

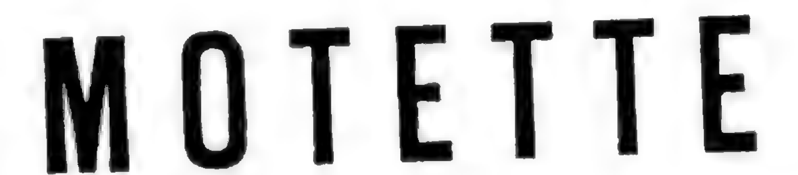
GOSLAR: Das hiesige musikalische Leben gipfelt in den acht Konzerten des „Musikalischen Vereins", die Solisten (Carreño, Wedekind, Gérardy usw.), Kammermusik und Chorwerken mit Orchester gewidmet sind. Diesen Winter gab es sogar zwei Uraufführungen, die einer „Dramatischen Ouvertüre" von Julius Witt, Herzogl. braunschweigischem Kammermusiker, und der „Frohen Ernte" für gemischten Chor, zwei Solostimmen und Orchester von Ludwig Hess. Die Lieder des hier lebenden Dichters Franz Evers eignen sich ganz vortrefflich zur Vertonung, denn sie geben in edler, oft schwungvoller Sprache der Freude über Naturschönheiten köstlichen Ausdruck; eingeflochtene Szenen aus dem Menschenleben: badende Knaben, Liebespaar, Ernte- und Winzerfest wirken wie Figuren im Gemälde und verleihen dem Ganzen erhöhtes Interesse. Auffassung und Ausdrucksweise verlangen einen modern empfindenden Komponisten. Hess, der bekannte Tenorist, erweist sich hier als ein Künstler, der mit Berger, Schillings und Reger erfolgreich in die Schranken treten kann. Er beherrscht die gewählten Mittel leicht, behandelt den Chor aber wie Solostimmen, denn er mutet ihm Schwierigkeiten zu, die nur grosse Vereine bewältigen können. Phantasie und Gefühl leiden noch an der Überschwenglichkeit der ersten Jugend; viele Stellen zeigen dagegen schon die beginnende Gesundung, die noch schönere und reifere Früchte verspricht. Bemerkenswert ist die Beweglichkeit der Empfindung und das technische Können, das sich sowohl in der geschickten thematischen Arbeit, als auch in der geistreichen Instrumentation offenbart. Die hiesige Aufführung verlief glänzend, die Solopartieen liessen sich gar nicht besser als durch Lula Mysz-Gmeiner und den Komponisten besetzen. Prof. Ciuntu hatte die schwierigen Chöre mit augenscheinlicher Liebe vorbereitet und leitete das Werk äusserst gewandt. Das Publikum feierte die Solisten, den Dichter, Komponisten und Dirigenten in begeisterter Weise. Auch die beiden vorhergehenden Werke: Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter" von Brahms und Preislied aus den „Meistersingern" erfuhren eine treffliche Wiedergabe. Ernst Stier

HAAG: Von grossem Interesse war die erste Aufführung des Oratoriums „Das jüngste Gericht" von Lorenzo Perosi. Der erste Teil hat auf mich einen tieferen Eindruck gemacht als der zweite; die „Seligpreisungen" möchte ich als die schönsten Momente des Werkes bezeichnen. Von den Solisten kann nur der hiesige Tenor W. Renaut genannt werden, der noch im letzten Augenblick die Christuspartie übernommen hatte. Die italienischen Sängerinnen waren unbedeutend und nicht der Aufgabe gewachsen. Perosi dirigierte ausgezeichnet. Vor dem Oratorium wurden noch einige kleinere Orchesterwerke des Komponisten aufgeführt, mit denen Perosi alle Ehre ein-

KARIKATUR AUF DEN TENORISTEN KARL ADAM BADER ALS MASANIELLO



IV. 13



MOTETTE

(Ebräer 4. 12)

zum Bibelfeste

für vier Männerstimmen

von

CARL LOEWE

Erste Veröffentlichung



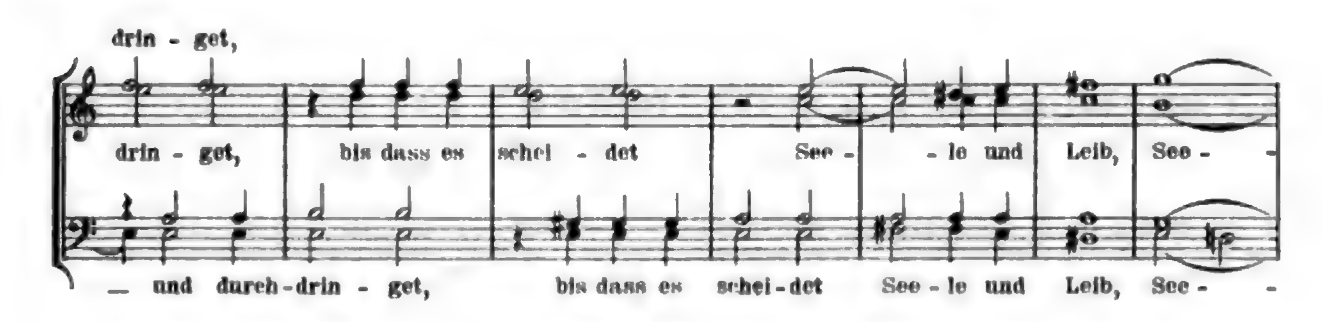


TENOR I. II.
BASS I. II.
Denn das Wort
Denn das Wort Got-tes ist le - ben-dig und kräf-tig und schär-fer denn kein
Denn das Wort
Got-tes ist le - ben - dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig
zwei - schnei-dig Schwert, und schär-fer, und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig
Denn das Wort Got - tes ist le -
Got-tes ist le - ben-dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig
Schwert, das Wort Got - tes ist le - ben - dig und schär-fer, und
Schwert, und schär - fer denn kein zwei - schnei - - - - dig
ben - dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei - - - schnei - dig
Schwert, und schär - fer denn kein zwei - - - schnei-dig
schär - fer, schär - fer denn kein zwei - - - schnei-dig
Schwert, le-ben-dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei - - schnei-dig
Schwert, und schär-fer denn kein zwei -
Schwert, und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig Schwert,
Schwert, und schär-fer denn kein zwei -
Schwert, und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig Schwert,


- schnei-dig Schwert,
denn das Wort Got - tes ist le - ben-dig und kräf-tig und
- schnei-dig Schwert, denn das Wort Got - tes ist le - ben- - - -
denn das Wort Got - tes ist le -

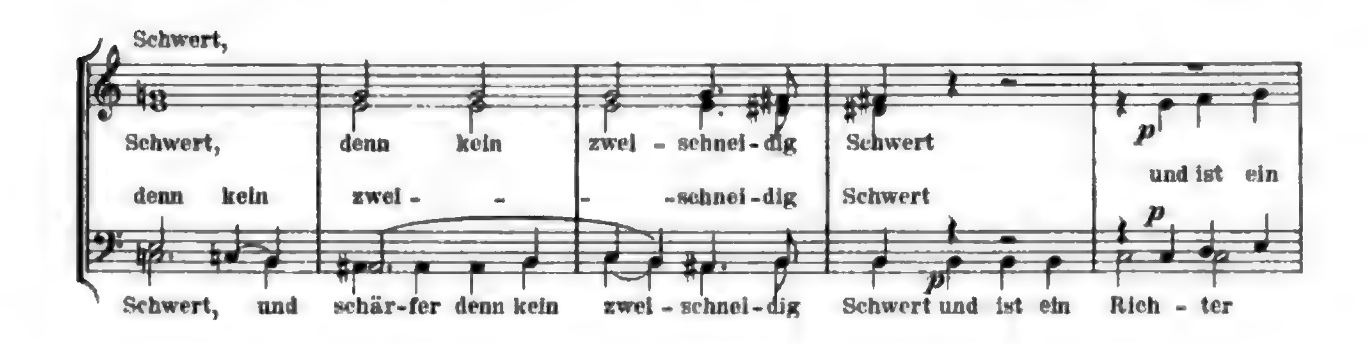

denn das Wort Got-tes ist le - ben - dig, denn das Wort Got-tes ist le -
schär - fer denn kein zwei - schnei-dig Schwert,denn das Wort Got - tes ist le -
dig, denn das Wort Got - tes ist le - ben - dig und kräf - tig und
ben - dig und kräf - - - tig und schär - fer denn kein


ben-dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei-schnei-dig Schwert und durch-
ben - dig und kräf - tig und schär-fer denn kein zwei-schnei-dig Schwert und durch-
schär - fer, und schär - fer denn kein zwei-schnei-dig Schwert
zwei - schnei-dig Schwert, und schär-fer denn kein zwei-schnei-dig Schwert


drin - get,
drin - get, bis dass es schei - det See - - le und Leib, See -
— und durch-drin - get, bis dass es schei-det See - le und Leib, See -


denn das Wort
- - le und Leib, denn das Wort Got-tes ist le - ben - dig und
denn das Wort Got - tes ist le - ben - dig und kräf - tig,
- - le und Leib, denn das Wort Got - tes ist le -


Got - tes ist le - ben-dig und kräf-tig und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig
kräf - tig und schär - fer denn kein zwei - - schnei - dig
denn das Wort Got - tes ist le - ben-dig und kräf-tig und schär - fer
ben - dig und kräf - tig und schär - fer denn kein zwei - schnei-dig


Schwert,
Schwert, denn kein zwei - schnei-dig Schwert
und ist ein
denn kein zwei - - -schnei-dig Schwert
p
p
Schwert, und schär-fer denn kein zwei - schnei-dig Schwert und ist ein Rich - ter


Rich - ter der Ge - dan - ken und Sin-ne des Her - zens,
der Ge - dan - ken und Sin-ne des Her - zens, und ist ein


und ist ein Rich - ter
und ist ein Rich - ter der Ge - dan - ken, und ist ein
Rich - ter der Ge - dan - ken, und ist ein Rich - ter


der Ge - dan - ken und Sin-ne des Her - zens, und Sin-ne des
Her - zens.
Rich - ter der Ge - dan - ken und Sin-ne des
Her - zens,
der Ge - dan - ken und Sin-ne des Her - zens, und Sin-ne des

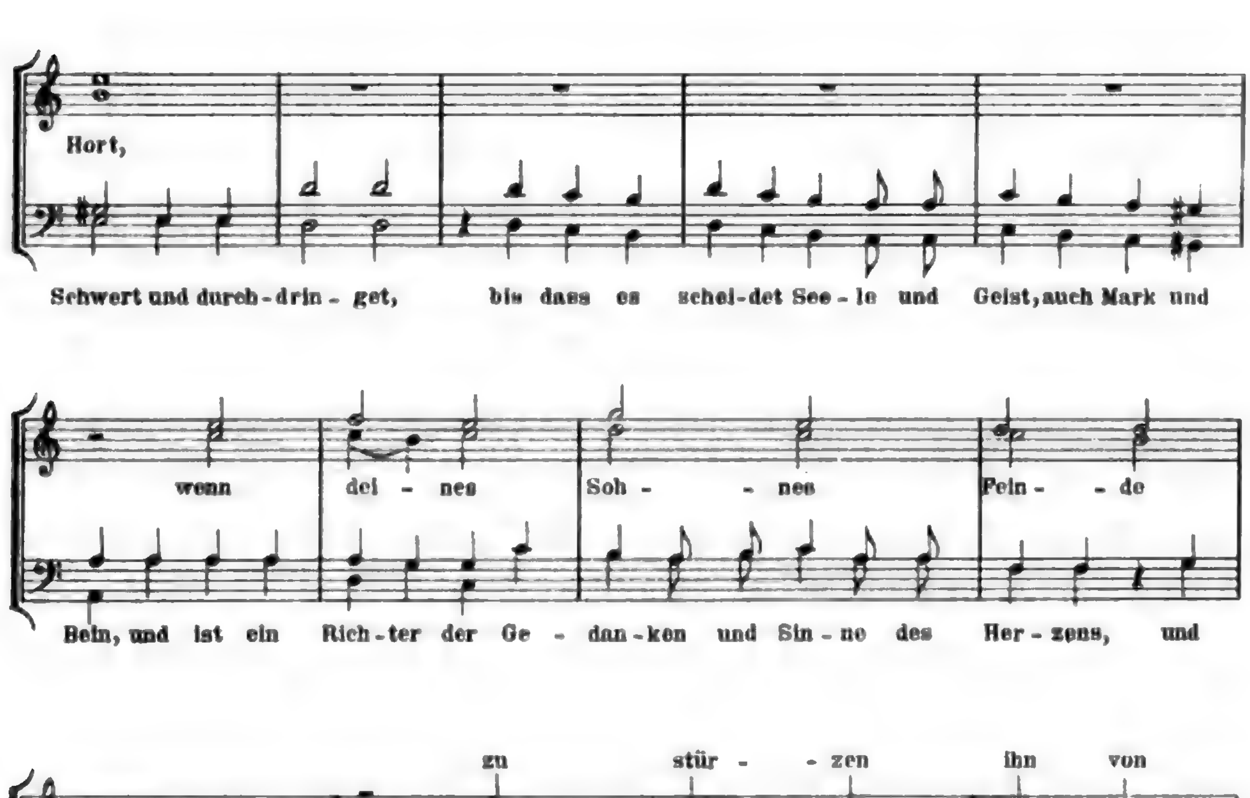

Her - - zens, und Sin - ne des Her - zens.
und Sin - ne des Her - - - - - zens. Denn das Wort
Her - - - - - - - - - - zens. Denn das Wort Got - tes ist le -


Denn das Wort
Denn das Wort Got - tes ist le - ben - dig und schär - - fer
Got - tes ist le - - ben - - dig und kräf - - tig und schär - - fer
ben - - dig und kräf - - tig und schär - fer denn kein zwei - schnei - dig


Got - tes ist le - ben - dig und kräf - tig, le - ben - dig und
denn kein zwei - schnei - dig Schwert, und schär - - fer
Schwert, und schär - fer denn kein zwei - schnei-dig Schwert, schär - fer


schär-fer denn kein zwei-schneidig Schwert.
denn kein zwei - - schnei-dig Schwert. Er - halt' uns, Herr, bei dei - nem
denn kein zwei - - schnei-dig Schwert, denn das Wort Got-tes ist le -


Wort, sei dei - nem Volk ein star - ker
ben-dig und kräf - tig und schär-fer, und schär-fer denn kein zwei-schneidig









Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

legte. Das zweite Konzert von „Toonkunst" brachte Vincent d'Indy's „Légende dramatique", „Le Chant de la Cloche", eine interessante Komposition, in der der Einfluss Wagners nicht zu verkennen ist. Der Glanzpunkt des Werkes ist unzweifelhaft „Leonorens Traum" und das Liebesduett. Die Aufführung trug dem Dirigenten von „Toonkunst" Anton Verhey reichen Beifall ein. Chor und Orchester (Viotta's Residentie Orkest) waren ganz vortrefflich. Von den Solisten hatte der Pariser Tenor Emile Cazeneuve den grössten Erfolg. — In der neunten Matinee von Viotta's Residenz-Orchester wurden u. a. vier Fragmente aus den Meistersingern gespielt. Viotta bewies damit, welch ein eminenter Wagnerdirigent er ist. Otto Wernicke

HANNOVER: Im 7. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle wurde Beethovens „Tripelkonzert" aufgeführt. Zu seiner Verwirklichung hatten sich die Herren Kapellmeister Doebber (Klavier), Konzertmeister Riller (Violine) und Kammervirtuos Blume (Violoncello) zu einem Ensemble vereinigt, das neben dem mustergültig begleitenden Orchester seine nicht leichte Aufgabe glänzend löste. Mozarts kleine D-dur Symphonie und Liszts „Hungaria" bildeten neben den hervorragenden Gesangsvorträgen von Ottilie Metzger-Froitzheim die übrigen bestens gelungenen Nummern des Konzerts. — Unsere „Musikakademie" führte Beethovens „Missa solemnis" unter Frischens sorgsamer und anfeuernder Leitung mit schönstem, nur durch geringe Unebenheiten gestörtem Erfolg auf; das Soloquartett bildeten die Damen Mohr, Philippi, die Herren Jungblut und Moest. — Von interessanten Solistenkonzerten sind zu nennen ein Klavierabend E. Rislers, mit der für Klavier bearbeiteten Tondichtung „Till Eulenspiegel" als Hauptclou, dann ein von den Herren Professoren Joachim und Lutter veranstalteter Beethoven-Abend, ferner ein „Stimmen der Völker" benannter Volkslieder-Vortrag des Ehepaars von Wolzogen (höchst interessant und eigenartig!), sowie ein Volkslieder-Abend von Robert Kothe. Sodann wären noch namhaft zu machen ein Konzert des Künstlerpaares Sarasate-Goldschmidt, der dritte Quartettabend unseres Riller-Quartetts (Beethoven-Abend), sowie das Auftreten des trefflichen Pianisten Dr. Otto Neitzel. L. Wuthmann

JENA: Die Konzertsaison ist bei uns bereits am 27. Februar abgeschlossen worden. Was hier jetzt nach dem Semesterschluss noch an Musik geboten wird, kann auf allgemeineres Interesse keinen Anspruch machen. Die in Frage kommenden Konzerte des Winters sind nicht zahlreich, überragen aber sowohl durch ihre Programme wie durch die Mitwirkung namhafter Künstler um ein beträchtliches das, was in Orten von der gleichen Grösse wie Jena durchschnittlich geboten wird. Im Mittelpunkt standen wie immer die von der akademischen Konzertkommission, deren Vorsitzender Geh. Med.-Rat Prof. Stietzing ist, veranstalteten grossen Abonnementskonzerte und Kammermusikabende. Von den ersteren, sechs an der Zahl, sind das zweite und fünfte von auswärtigen Kapellen bestritten worden. Am 29. November spielten die Meininger nach mehrjährigem Ausbleiben zum ersten Male unter der Leitung ihres neuen Kapellmeisters. An Kraft und Glanz hat ihr Spiel nichts eingebüsst, was aber Wilhelm Berger mit weit weniger äusseren Mitteln erreicht als Fritz Steinbach. Am 30. Januar hörten wir die Weimarische Hofkapelle unter Krzyzanowsky, der trotz aller Mühe, die er sich gab, nicht den Eindruck verwischen konnte, dass seine Leistungen mehr von grosser Routine als von spontanem musikalischen Empfinden getragen werden. Wir dankten diesem Konzert die Bekanntschaft zweier modernen Werke: „Der Zauberlehrling" von P. Dukas und „Till Eulenspiegel" von Richard Strauss. Bei dem Meininger-Abend spielte das Bläserensemble unter Mühlfelds Führung drei Sätze aus Mozarts B-dur Serenade, bei den Weimaranern wirkte Leopold Godowsky mit. In drei weiteren Konzerten leitete Prof. Naumann das aus der hiesigen Stadtkapelle und Mitgliedern der Weimarischen Hofkapelle kombinierte Orchester, das ausser Begleitungen



folgende Werke spielte: Schumann op. 52, dritte Symphonie von Mendelssohn und Mozart Symphonie D-dur. Als Solisten waren gewonnen worden für das erste Konzert Mary Münchhoff (Berlin), deren weiche Stimme sehr gefiel, und Karl Wendling (Stuttgart), für das dritte Frau Normann-Neruda, deren hier zum erstenmal gehörtes abgeklärtes Spiel einen tiefen Eindruck machte und Heinrich Bruns, und für das vierte Helene Staegemann und Hugo Becker, der nun schon seit langem hier alle zwei Jahre mit stets gleichem Jubel begrüsst wird. Den Kern des letzten Programms bildeten Vorträge des Berliner Vokalquartetts. Ausserdem wirkten mit Hinze-Reinhold (Klavier) und Konzertmeister Krasselt (Weimar). Die Glanznummer des Abends waren die Liebeslieder von Brahms. In allen Konzerten führte Prof. Biedermann die erforderliche Klavierbegleitung aus. Unser neuer grosser Konzertsaal, den wir der von dem kürzlich verstorbenen Prof. Abbe gegründeten Karl Zeiss-Stiftung verdanken, bildete auch jetzt wieder das Entzücken aller Künstler. — Von den Kammermusiken spielte die erste das Kölner Quartett der Herren Bram-Eldering, Grützmacher und Genossen, die wir zum ersten Male bei uns sahen, die zweite das böhmische Streichquartett, seit 1896 regelmässig wiederkehrende freudig begrüsste Gäste, und die dritte die Herren Artur Schnabel, A. Wittenberg und H. Rüdel aus Berlin mit Brahms' Horntrio als Hauptnummer. Diese Abende finden hier stets dieselbe kleine, erlesene Gemeinde von Musikfreunden. — Eigene Konzerte auswärtiger Künstler gab es zwei, zuerst ein Sonatenabend von Stavenhagen und Berber. Das ursprünglich moderner gehaltene Programm musste geändert werden (statt Wolf-Ferrari wurde Mozart gespielt) wegen des schlechten Kartenverkaufs. Diese Abneigung unseres Publikums gegen moderne Musik trat auch bei dem oben erwähnten Konzert der Weimarer hervor, an das sich noch eine Kontroverse in einem Lokalblatt anschloss. Ferner gab der Violoncellist Hugo Fischer (Dessau) ein Konzert zusammen mit seiner Schwester und Rudolf v. Milde. — Von den Vereinskonzerten sind zu erwähnen zuerst eins des bürgerlichen Gesangvereins (Männerchor) unter Leitung von Hendrik de Grote. Es wirkten dabei mit die Gerasche Kapelle und die Altistin Agnes Leydhecker, die den Erfolg ihres Auftretens im Jahre zuvor noch steigerte. Dieser Chor wie der Kirchenchor unter Leitung des Kantors Haubold, der am Totensonntag wie alljährlich sein einziges grosses Konzert gab, sind durchaus leistungsfähige Körper. An Mitgliederzahl schwächer, aber durch gutes Stimmenmaterial manches ausgleichend veranstaltete der Machtssche Musikverein zwei Aufführungen, deren erste im November noch der Gründer des Vereins, Musikdirektor L. Machts, selber leitete. Verhältnismässig jung noch starb er kurz darauf am 25. Dezember, allgemein betrauert von seinen zahlreichen Schülern und Freunden. An seiner Stelle dirigierte Musikdirektor Schmid Max Bruchs „Glocke", eine Vorfeier von Schillers 100stem Todestage. Bei der „Glocke" stellten die Rudolstädter das Orchester. Dass die erwähnten Konzerte dem Bedürfnis nach besserer Musik noch nicht genügen, zeigt der immer lebhafte Besuch der Veranstaltungen des Vereins der Musikfreunde, bei dem sich einige äusserst rührige und sachkundige Dilettanten besonders betätigen. Seine Mitglieder wirkten auch mit bei einem recht gut gelungenen Volksabend mit klassischem Programm, den Stadtmusikdirektor Seidel jr. leitete, der seinem Vater im letzten Herbst im Amt folgte. Die Stadtkapelle allein kann einem solchen Programm nicht gerecht werden. Der Mangel eines eigenen leistungsfähigen Orchesters macht sich in unserem Musikleben überall bemerkbar. Es wird nachgerade Zeit, dass die massgebenden Faktoren auf Mittel und Wege sinnen, hier Wandel zu schaffen. M. Meier-Wöhrden

KARLSRUHE: Die letzten Konzertwochen bescherten uns zwei grössere Kirchenkonzerte, von denen das eine unter Leitung von M. Brauer eine würdige Aufführung

des hier seit langen Jahren nicht mehr gegebenen Händelschen Oratoriums „Samson" brachte. Bei möglichster Wahrung des Originals und bei einer Wiedergabe, in der allerdings Hr. Kohmann (Frankfurt) für die Titelpartie erst im letzten Augenblick einsprang, Hr. Büttner, Frl. Ethofer, Frau von Westhoven, Frl. Angerer und Hr. Keller — sämtlich Mitglieder unserer Hofoper — das Beste leisteten, bot der Abend ein erhöhtes musikalisches und musikhistorisches Interesse. Mit dem anderen Kirchenkonzert beging der hiesige Verein für evang. Kirchenmusik die Feier seines 25jährigen Bestehens und zeigte unter Leitung von Karl Bräuninger auch in diesem gemischten Programm, welche Anerkennung ihm für seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu zollen ist. — Das Hoforchester führte inzwischen in seinem letzten Abonnementskonzert erfolgreich Xaver Scharwenka's Konzert in b-moll für Klavier und Orchester unter Leitung des Komponisten und mit seinem begabten ehemaligen Schüler Walter Petzet am Klavier vor. Im gleichen Konzert folgte unter Lorentz Richard Strauss' „Don Quixote", aber ohne sonderlich Gnade zu finden, so viel Interessantes darin auch gewürdigt wurde. Als Solistin nahm Charlotte Huhn mit Rezitation und Arie aus Glucks „Alceste" und Schuberts „Allmacht" an den Ehren des Abends teil. — An „Künstlerkonzerten" ist noch eine Veranstaltung Hans Schmidts zu erwähnen: die Liedervorträge des Ehepaares Kraus-Osborne; die „Böhmen" brachten diesmal in lichtvoller Ausführung Mozarts Quartett in d-moll, Beethovens e-moll Quartett und das F-dur Quartett von Dvořák. — Der hier neu vor die Öffentlichkeit tretende „Zweigverein der Richard Wagner Stipendienstiftung" führte sich an seinem ersten Abend mit einer glänzenden Ansprache von Henry Thode über die Bedeutung Bayreuths für die nationale Kultur und den unter Balling ausgezeichnet wiedergegebenen Vorspielen zu „Parsifal" und den „Meistersingern" gleich sehr würdig ein, um dann an einem Beethoven-Abend den Grafen Carl Pückler sich als guten Interpreten der As-dur, f-moll und c-moll Sonate bewähren zu lassen. Albert Herzog

KASSEL: Im fünften Abonnementskonzert bot die Kgl. Kapelle unter Dr. Beier in wohlgelungener Ausführung die e-moll Symphonie von Brahms und zwei Episoden aus Lenaus Faust von F. Liszt. Letztere gewährten mehr Interesse als Genuss. Frau Metzger-Froitzheim gewann sich durch eine Arie aus „Achilleus" von Bruch und Liedervorträge die Herzen der Hörer. — Die letzte Kammermusik der Herren Hoppen und Genossen vermittelte uns in zugvoller Darbietung das prächtige Quartett op. 106 von Dvořák und frischte die Bekanntschaft mit Svendsens Quintett op. 5 auf. — Ein Konzert der Meininger unter W. Berger liess die Kapelle auf ihrer alten Höhe erscheinen und erweckte Begeisterung. — Von interessanten Solistenkonzerten sind zu erwähnen ein Beethoven-Abend unseres heimischen Tonkünstlers R. Franck, ein Liederabend L. Wüllners und Konzerte Kubeliks und Rislers. Dr. Brede

KÖLN: Beim siebenten Kammermusik-Abend der Konzert-Gesellschaft hatte man zur Abwechslung einmal von der Aufführung eines neuen Werkes ebenso wie von der Einführung irgendeines ortsunbekannten Gastes abgesehen und die Hörer schienen sich bei diesem Ausnahmsmodus sehr wohl zu befinden. Dazu hatten sie allerdings Grund, denn eine vortreffliche Wiedergabe von Haydn's C-dur Quartett und Schumanns a-moll Quartett durch Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher, dazwischen eine reizvolle Ausführung des Brahmsschen Klarinetten-Trios mit Richard Friede (Klarinette), Friedrich Grützmacher (Cello) und Fritz Steinbach Klavi er) dürfen auch verwöhnte Kammermusikfreunde als Programm gutheissen. — Helene Ferchland (Berlin) trug Lalo's F-dur Konzert und die hübsch modulierenden Robert Kahnschen Tonbilder für Violine und Klavier in gediegener Form vor, während Melanie Michaelis (Wiesbaden) mit dem Brahmsschen Konzert und den Variationen von Paganini-Wilhelmj den erfreulichen Beweis dafür erbrachte, dass man mit ihr in naher Zukunft zu rechnen

haben wird. Fritz Steinbach verstand es, mit dem Orchester der Gesellschaft Saint-Saëns' zweiter (a-moll) Symphonie hervorragende Eindruckskraft zu sichern. — Nachdem das achte Gürzenich-Konzert Schumanns „Manfred" mit Ludwig Wüllner als Titelhelden und Karl Mayer als Erzähler, ferner Bruckners fünfte Symphonie gebracht hatte, hörte man im neunten Konzert als orchestrales Hauptwerk Mozarts Jupiter-Symphonie. Dieser wie auch Georg Schumanns witzig-interessanten Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema war Fritz Steinbach ein temperamentvoller und geistreicher Interpret. Der Chor sang mit Verve die von Flitner bearbeiteten Schubertschen Deutschen Tänze, Therese Behr wirkte mit italienischen und deutschen Gesängen vornehm, allerdings zeitweise zu zart und intim für die Saalverhältnisse, während Friedrich Grützmacher in überlegenem Stil Volkmanns Violoncellokonzert a-moll vermittelte. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das Hauptereignis der letzten Wochen war die Aufführung von Strauss' „Heldenleben" in einem Symphoniekonzert unter Prof. Brode; obschon die Ausführung nicht tadellos war — dem Orchester sind solche Aufgaben noch zu ungewöhnlich — so verdient die Absicht, Strauss in Brahmsopolis einzuschmuggeln, doch alles Lob. Die mit grossem, fast demonstrativem Beifall aufgenommene Aufführung des Werkes empfing noch dadurch besonderes Interesse, dass Leopold von Auer, der Solist des Abends, der vorher Tschaikowsky's Violinkonzert bewundernswert elegant gespielt hatte, die Soloviolinе im „Heldenleben" übernahm, weil Konzertmeister Becker erkrankt war. Zur Mühlen, Reisenauer (nicht zum besten disponiert), Jacques Thibaud sind die Künstler, die Königsberg letzthin beehrt haben. — In seinem letzten Konzert bot das Brodesche Quartett einen geistig bedeutend angelegten Vortrag des cis-moll Quartettes von Beethoven. — Eine Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" durch die Singakademie ist um des prächtigen Solos von Emilie Herzog willen zu nennen. Paul Ehlers

LEIPZIG: Nach Siegmund von Hausegger haben nun auch Richard Strauss, Max Schillings und Max Reger die preisgegebene ehemalige Hochburg des musikalischen Konservativismus mit neuerlichem Besuche beehrt. Strauss führte im neunten Philharmonischen Konzert mit dem Winderstein-Orchester die „Symphonia domestica" und „Ein Heldenleben" vor, wobei denn Pauline Strauss de Ahna noch einige Gesänge ihres Gatten als freudig aufgenommene Entremets einfügte, und eine ungeheuere Menge von Hörern frohlockte ob allem Verständlich-Schönen und begeisterungsvoll tobte ob allem Unverständlichen. Schillings führte mit vollem Achtungserfolg seinen rhetorischen „Symphonischen Prolog zu Sophokles' König Oedipus" und sein wesentlich wärmer empfundenes „Hexenlied" mit Ernst von Possart im 19. Gewandhauskonzert vor, das ausserdem noch zwei überkühn intentionierte Gesänge: „Traumnacht" und „Sturmhymnus" für achtstimmigen Chor und Orchester von Felix Weingartner und das Triumphlied von Brahms brachte. Dann aber erhielt Reger das Wort, und zwar im Konzert des vortrefflichen Organisten Karl Straube für „Einleitung, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 73", welches Werk gleich zweimal — als Uraufführung und als erste Wiederholung — auf dem Programm prangte, die meisten Hörer aber — und gewiss nicht nur die Unverständigeren — schon beim ersten Male endgültig degoutieren musste — und tags darauf in einem unter schätzenswertester Mitwirkung von Henriette Schelle aus Köln (Klavier), und dem Waldemar Meyer-Quartett veranstalteten Kammermusikabend für sein etwas abstruses, ein wirksam pikantes Scherzo und interessante Variationen enthaltendes d-moll Streichquartett op. 74, für die in Bachschem Geiste kernig gestaltete Ciaconna aus der Solo-Violinsonate op. 42, für ein ganz prächtiges, gesund-musikalisches a-moll Streichtrio op. 77b, und für ein kunstreich-schönes, wahrhaft Beethoven-würdiges op. 86 „Variationen

und Fuge über ein Thema (op. 119 No. 11) von Beethoven". Max Reger wurde lebhaft gefeiert; und wahrlich, nach dem Trio und nach dem Variationenwerke hat man ihn unbedingt den grossen und liebenswerten Meistern beizuzählen, wobei es denn allerdings verwunderlich bleiben muss, dass demselben Geist die delirierende Musik des furchtbaren Orgelopus 73 entströmen konnte. — Im 20. Gewandhauskonzert gab es nach kleineren Orchesterstücken und dem verfrühten Debüt der noch ganz dilettantisch singenden Ernesta Delsarta eine geistig und klanglich ganz wunderbar gelingende Aufführung von Liszts „Faust-Symphonie", um derenwillen Arthur Nikisch begeisterte Ovationen bereitet wurden. — Unbedeutend verlief das zehnte Eulenburg-Konzert, in dem Richard Sahla mit der Chemnitzer Kapelle Schuberts C-dur Symphonie entgöttlichte und die Tannhäuserouvertüre entsinnlichte, Susanne Dessoir sich mit sehr anmutigen Liedervorträgen vielen Beifall ersang und Bruno Hinze-Reinhold dem Lisztschen A-dur Konzert nur in technischer Hinsicht gerecht wurde. — Edelsten Kunstgenuss boten die „Böhmen" mit meisterhaften Vorträgen vom Smetanas e-moll Quartett und Schuberts C-dur Quintett (zweites Violoncello: Wilhelm Engel aus Hamburg), zwischen denen Adrienne von Kraus-Osborne in dankenswerter Weise Brahms' opus 91 und schottische Lieder von Beethoven sang. — Volksliederabende in der weiten Alberthalle veranstalten Ludwig Wüllner und Helene Staegemann, während die künstlerisch reifer gewordene Mezzosopranistin Elly Schellenberg und der sympathische Konzertbariton Martin Oberdörffer in kleineren Räumen freundliche Erfolge erzielten. Von Frl. Schellenberg, die im Verein mit dem gediegenen Pianisten Woldemar Sacks konzertiert, ist zu rühmen, dass sie mit Vorliebe für unbekanntere Lieder älterer und neuerer Komponisten eintritt. — Ein von der Berliner Konzertagentur Jules Sachs hier extemporiertes „Elite-Konzert", das durch Absagen von Moriz Rosenthal und von Bernhard Dessau eingeleitet worden war, führte bei etwas spärlichem Besuch zu lebhaften Beifallskundgebungen für den unverwüstlichen Schönsänger Francesco d'Andrade, für die adlige Klavierspielerin Clotilde Kleeberg, für die vornehme Gesangsmeisterin Lilli Lehmann und schliesslich auch für den Konzertmeister Alfred Wittenberg, der ein bedeutender Geigenkünstler zu werden verspricht. — Wanda von Trzaska, die einen Klavierabend lediglich mit Werken von Chopin und Liszt ausfüllte, fand sich technisch selbst mit Liszts h-moll Sonate ganz respektabel ab, liess aber im Anschlag und in der Auffassung noch allzusehr Feinheit und Grösse vermissen. Arthur Smolian

LONDON: Von dem weitaus wichtigsten Ereignis, dem hundertsten Geburtstag Garcia's haben Sie schon geziemend Kenntnis genommen. Hier wird natürlich eine grosse gesellschaftliche Sensation daraus gemacht, bei der am Ende der Gefeierte am allerwenigsten zu seinem Rechte kommt. Er dürfte heilfroh sein, wenn er den Sturm, der ihm droht, überwunden hat. — Das Konzertleben steht gegenwärtig noch immer unter dem Zeichen Elgar's, oder Sir Edwards, wie man jetzt füglich den Komponisten betiteln muss. Am letzten Mittwoch gab es in Queens Hall ein ausschliessliches Elgarprogramm und an demselben Abend in Albert Hall eine Aufführung der „Apostel". In Queens Hall dirigierte der Tondichter selbst und bot auch zwei Neuheiten, eine dritte Folge von „Pomp and Circumstance", und eine „Introduction and Allegro" für Streichmusik. Der neue Marsch macht keinen Anspruch an Gedankenarbeit, aber sein Name schützt ihn am Ende schon vor diesem Ehrgeiz. Es ist dekorative Musik und will nicht mehr sein. Die zweite Neuheit gründet sich auf eine wallisische alte Melodie, es ist zum Teil sehr feine Arbeit, namentlich interessiert eine sehr sauber modulierte Fuge. Aber zu seinem künstlerischen Vermögen dürfte auch diese Schöpfung Herrn Elgar nichts hinzubringen. — Die Symphoniekonzerte unter Woods' Leitung mit trefflichen Solisten behaupten ihren gefesteten Platz in dem Konzertleben der Hauptstadt. Besonders bemerkenswerte Höhepunkte bot die letzte Berichtsperiode nicht. A. R.

LUZERN: Unsere Stadt ist einer der wenigen Plätze, wo es eigentlich das ganze Jahr keine Konzert- und Theaterferien gibt. Sofort nach Schluss der Wintersaison setzt die internationale Sommersaison ein, bis sie im Oktober wieder durch die neue Winterspielzeit abgelöst wird. Die feste Struktur geben der musikalischen Winterperiode die Abonnementskonzerte. Sie stehen unter dem Protektorat der Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft von Luzern, die nächstes Jahr die Hundertjahrfeier ihrer Gründung begehen wird. Geleitet werden diese Konzerte vom städtischen Musikdirektor Peter Fassbaender, der zugleich auch Dirigent der zwei grossen Männergesangvereine „Liedertafel Luzern" und „Männerchor Luzern" und des gemischten Chores „Städtischer Konzertverein Luzern" ist. Die beiden letztgenannten Vereine führten gemeinsam in Verbindung mit dem städtischen Orchester Händels „Messias" auf. Von den Solisten zeigte sich die Altistin L. Burgmeier als eine vortreffliche Interpretin des Händelschen Stils. Die erstgenannte „Liedertafel Luzern" brachte neben einer Reihe neuer a cappella-Chöre, wie „Unsere Berge" des Basler Kapellmeisters Suter und „Seliger Tod" von Isenmann, und zwei orchesterbegleiteten Kantaten, wie „Germanenzug" von Anton Bruckner und „Mahomets Gesang" von L. Kempter einen neuen, sehr wirkungsvoll durchkomponierten a cappella-Chor „Nacht am Rheinfall" von Peter Fassbaender zur Uraufführung. — Im ersten Abonnementskonzert trug das auf 55 Musiker gebrachte Orchester hier zum erstenmal die Richard Straussсche Tondichtung „Tod und Verklärung" vor, ferner die „Festklänge" von Liszt und Vorspiel und Gralszene aus „Parsifal". Im Spiele des Pianisten E. Blanchet vereinigen sich in schönster Weise deutsche Akkuratesse mit französischer Eleganz. In noch höherem Grade gilt dies von Nina Faliero-Dalcroze, einer geborenen Italienerin, die im zweiten Abonnementskonzert italienische Mozart-Arien, deutsche Gesänge und französische Lieder mit fast gleichmässiger Meisterschaft vortrug. Das Orchester spielte Mozarts Jupiter-Symphonie, Haydns neu entdeckte D-dur Ouvertüre und die Egmont-Ouvertüre. Im folgenden Abonnementskonzert interpretierte das Marteau-Quartett u. a. hier zum erstenmal mit grösstem Erfolg das neue A-dur Quartett von Peter Fassbaender, ein Werk von tiefer Empfindung und reizvollem Wohllaut im echten Kammermusik-Charakter. Einen schönen Erfolg hatte auch die deutsch-amerikanische Sängerin Mary Münchhoff. Dem sozialen Programm-Wort „Die Kunst dem Volke" sollen einige sogenannte populäre Symphoniekonzerte gerecht werden, in denen zu minimalen Eintrittspreisen Haydn-Symphonieen und volkstümliche Ouvertüren sowie gute Solovorträge hiesiger Sängerinnen und Instrumentalisten gehört werden können. — Vom April bis Oktober finden im Kursaal jeden Donnerstag grosse Solisten-Konzerte statt. Das Orchester stammt grösstenteils aus dem Orchester der Mailänder Scala und wird von Angelo Fumagalli, zweitem Kapellmeister der Scala, dirigiert.

Schmid

MANCHESTER: Der Schwerpunkt in den Hallé-Konzerten unter Hans Richter lag, seit meinem letzten Bericht, in Chor-Abenden: Brahms' Requiem, Mendelssohns Elias (alljährlich) und Elgar's „Traum des Gerontius". An Symphonieen hatten wir: Mendelssohns „Schottische", Sibelius' No. 2 in D und eine „Oriental Rhapsody" von Percy Pitt. Strauss' „Till Eulenspiegel" wurde über alle Kritik erhaben gespielt; ebenso Dvořák's prächtige „Karneval-Ouvertüre". L. Borwick trug Brahms' d-moll Konzert und Risler Beethovens G-dur vor. Die Orchester-Variationen von Elgar wurden ausgezeichnet wiedergegeben. Risler spielte in einem Konzert des deutschen Klubs unter der Leitung des Violoncellisten Karl Fuchs in hervorragender Weise Beethovens op. 106.

Ed. Sachs

MANNHEIM: Die 6. und 7. Akademie brachte als Novität die „Symphonia domestica" von R. Strauss, sodann eine sehr gute Wiedergabe der 5. Symphonie

von Bruckner unter Kähler. Ein Zwischenspiel aus Hugo Wolfs „Corregidor" interessierte lebhafter als der Totentanz von Saint-Saëns. Fr. Lamond spielte Tschaikowsky und andere, leider nicht Beethoven; H. Marteau erschien mit dem Brahmsschen Konzert und mit einem selbst herausgegebenen Konzertstück in D-dur von Schubert. — Die Hochschule für Musik gab ein unentgeltliches Volkskonzert, in dem nur Werke von Beethoven gespielt wurden, und in dem Kapellmeister Arthur Blass populär über des Meisters Leben und Schaffen sprach. — Auch das Hoftheaterorchester gab ein Volkskonzert, das von etwa 3000 Personen besucht war. — In Fritz Häckel hat die Hochschule für Musik einen trefflichen Pianisten gewonnen; zur Zeit spielt er an 10 Abenden sämtliche Sonaten Beethovens frei aus dem Gedächtnis. — Im Philharmonischen Verein liess sich das Brüsseler Streichquartett mit Glazounow und Beethoven hören; das Quartett Schuster brachte als Novität ein nicht sehr tiefgründiges und wenig einheitliches Klavierquintett von Konrad Heubner. K. Eschmann

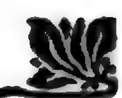
MÜNCHEN: In den letzten Wochen des Faschings gab die russische „National-Vokalkapelle" der Nadina Slaviansky einen kostümierten Vortragsabend, der mehr Beifall fand als er eigentlich verdiente. Sind auch die Gesangsdarbietungen teilweise recht interessant und namentlich durch die prachtvollen Bässe, die vergnügt bis zum Kontra-B hinuntersteigen, nicht ohne aparten Reiz, so nimmt ihnen doch das sehr überflüssige Scharwenzeln mit Opern- und Operettenmusik vielfach jeden Schimmer von originaler Volkstümlichkeit. Ein „Balalaika-Orchester", das aus ca. 30 Balalaika-, zwei Mandolinen-Spielern und einem „Nakri"-schlagenden Knaben bestand, machte vollends den Eindruck einer besseren exotischen Restaurantkapelle. — Mehrere Kammermusikabende, die gut besucht waren, zeigten, dass die ernste Kunst auch in der sogenannten lustigen Zeit gedeihen kann. Die Brüsseler brachten mit der Pianistin Hofmann-Mennacher das Klavierquintett von César Franck zu Gehör, ein in der energischen Bündigkeit des Ausdrucks fast an die spätbeethovenschen Schöpfungen gemahnendes Werk. Zwei Sonatenabende, den die Herren Berber und Stavenhagen, sowie Herr Ondricek mit der Pianistin Barth veranstalteten, brachte erlesene Genüsse; eine neue Sonate von Hermann Grädener op. 35, mit der uns Ondricek bekannt machte, ist in den Teilen, in denen sie brahmselt, am gehaltvollsten. Endlich sei noch ein Duettenabend erwähnt, in dem Agnes Stavenhagen und Josef Loritz u. a. den gemischten Alexander Ritterschen Zyklus „Liebesnächte" zum Vortrag brachten. Dr. Theodor Kroyer

NEW YORK: Die meisten der in dieser Saison hier stattfindenden Konzerte haben einen etwas sensationellen Charakter. Die Reklame treibt wieder einmal schönste Blüten und erweist sich oft recht erfolgreich. Aber ebenso oft trägt doch der natürliche Instinkt der Amerikaner den Sieg davon, und nicht alles und jedes, das mit grossen Geldopfern angepriesen wird, wird für das gehalten, was es nach der Ankündigung sein soll. Der Amerikaner verlangt für sein Geld vollwertige Ware, er kauft keine Knospe, für deren Entwicklung er keine Garantie hat, er kauft auch keine verwelkte Blume, deren Duft andere schon voll ausgesogen haben. In der Kunst verlangt er den auf der Höhe seines Könnens stehenden Künstler; ob jung oder alt, ob berühmt oder unbekannt, er muss tadellose Leistungen bieten, dann kann er seines Erfolges in der neuen Welt sicher sein! — Das Auftreten des kleinen, begabten Violinisten Franz von Vecsey war ein entschiedener Misserfolg. Beim ersten Debüt hatte man Carnegie Hall durch Ausgeben unzähliger Freikarten mit Mühe und Not zur Hälfte gefüllt, bei den drei übrigen Rezitals war der Besuch auch nicht stärker. Manchen trieb die Neugierde hin, hauptsächlich waren es aber Kinder, die mit ihren Müttern die Nachmittags-Konzerte besuchten, um einen Altersgenossen zu sehen, der ihnen überlegen sei! Das kunstverständige Publikum, die Künstler und die Presse nahmen von Vecsey wenig Notiz, d. h. sie gaben ihm, was

er ehrlich beanspruchen konnte: sein ausserordentliches Talent, besonders für Technik, wurde bereitwillig anerkannt. Von einem echten Genuss durch seine Vorträge zu sprechen, ist Unsinn! Allgemein ist hier das Bedauern, ein Kind, das Aussicht hat, mal ein Künstler zu werden, nur aus Geldgier durch die Welt zu schleppen. Übrigens wurde sein Name hier nur sehr selten genannt. — Um so mehr geniesst man mit vollen Zügen die Darbietungen zweier anderen Geiger, Kreisler und Ysaye, jeder gross in seiner Art, ein ganzer Meister, beide in ihren Leistungen ganz verschieden. Sie üben grosse Anziehungskraft aus; obgleich sie schon oft aufgetreten, sind ihre Rezitals glänzend besucht. Sie überbieten sich in ihren Repertoires, die beinahe endlos sind. Fast die gesamte Violin-Literatur zieht an uns in dieser einen Saison vorüber. Ysaye spielt nur mit Orchester, Kreisler oft mit Klavier. Nächstens werden beide zusammen in einem Konzert auftreten. Gemeinsame Rezitals berühmter Künstler sind hier jetzt Mode geworden und haben den Vorzug, dass die Programme nicht so entsetzlich einförmig sind, wie es bei Solo-Rezitals der Fall zu sein pflegt. So gaben Josef Hofmann und Fritz Kreisler ein Rezital in Carnegie Hall vor einer riesigen Zuhörerschaft. Sie spielten Sonaten von Grieg und Beethoven und ausserdem eine Anzahl von Einzelnummern. — Unangenehm sensationell aufgebauscht war das gemeinschaftliche Konzert von Ysaye und Eugen d'Albert mit Orchester, in dem beide Künstler auch als Dirigenten hier debütierten. d'Albert dirigierte sein Vorspiel zum „Rubin" und die hier schon bekannte Ouvertüre zum „Improvisator", die einen sehr günstigen Eindruck hervorriefen. Einen kolossalen Erfolg erspielte er sich mit dem Es-dur Konzert von Beethoven, das aber unter der mehr als mittelmässigen Orchesterbegleitung unter Leitung von Ysaye sehr zu leiden hatte. Ysaye dirigierte ausserdem die Egmont-Ouvertüre mit nicht zu verteidigender Auffassung und „La Jeunesse d'Hercule" von Saint-Saëns. Hierin brachte er einige hübsche Effekte, konnte aber nicht überzeugen, dass die Orchesterdirektion sein eigentliches Feld sei. Zum Schlusse spielten sie Beethovens Kreutzer-Sonate beide auswendig, d'Albert als Künstler, Ysaye als Solist! Das Publikum johlte vor Vergnügen bei dieser Zirkusvorstellung. Sogar auf dem Podium waren mehrere hundert Stühle hinter und zu beiden Seiten des Orchesters aufgestellt, da sich die Schaulustigen zu Tausenden drängten. — d'Albert gab endlich auch ein eigenes Rezital in Mendelssohn Hall. Er spielte Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, d'Albert, Schubert-Liszt und Liszt. Seine hohe Meisterschaft fand die gebührende Anerkennung. Seitdem schweigt er sich wieder aus. — Auch José Vianna da Motta liess sich, nach seinem vorzüglichen Debüt mit der Wanderer-Phantasie im Philharmonischen Konzert, in Mendelssohn Hall hören. Er hatte ein sehr interessantes, ungewöhnliches Programm: Bach-Busoni, Scarlatti, Schubert-Liszt, Weber, Beethoven (Var. und Fuge op. 35), die zwei Legenden und das Propheten-Scherzo von Liszt. Besonders seine feine Technik und sein schöner Anschlag machen sein Spiel sympathisch. Er ist ein trefflicher Künstler. — Walter Damrosch setzt seine Symphoniekonzerte gleichfalls sensationell fort. So brachte er in seinem letzten Beethovens „Wellington's Sieg" oder „Die Schlacht bei Victoria" zur ersten Aufführung in New York. Das Werk weist auch nicht einen Gedanken, nicht eine Melodie auf. Es darf ruhig der Vergessenheit anheimfallen. — In Sam Franko's zweitem Konzert gab es ein Konzert für Streichorchester von Vivaldi, eine Kantate für Altsolo von J. S. Bach, eine Symphonie in g-moll von J. Christian Bach und Musik aus „Pyramus und Thisbe" von Hasse. — Zur Zeit ist Felix Weingartner hier. Er spielte mit dem Kneisel-Quartett sein Sextett op. 33, das aber ebensowenig wie die von ihm in der Philharmonie aufgeführte zweite Symphonie in Es-dur den Beweis erbrachte, dass er als Komponist von Bedeutung zu gelten hat. Die Kneiselianer spielten ganz wundervoll das a-moll Quartett op. 51 von Brahms und zwei nicht originelle, aber pikante Sätze aus dem Quartett op. 10 von Debussy. —

Weingartner leitete in der Philharmonie ausserdem drei Ouvertüren von Gluck, Mozart und Weber, Liszts Hunnenschlacht, und in einem Extrakonzert der Philharmonischen Gesellschaft „Harold in Italien" von Berlioz und Beethovens „Neunte". In technischer Hinsicht ist Weingartner sicherlich einer der ersten Dirigenten, mit seiner Auffassung, speziell der Beethovens, kann ich mich nun einmal nicht befreunden. Nur der Schlusssatz konnte mir imponieren, in dem Weingartners Feldherrntalent einen Triumph feierte. Das Violasolo in der Harold-Symphonie spielte Jos. Kovarik, ein Mitglied des Orchesters, vollendet schön. — Für den ersten der mir bekannten zeitgenössischen Dirigenten halte ich W. Safonoff (Moskau), der im fünften Philharmonischen Konzert Beethovens zweite Symphonie und Tschaikowsky's sechste leitete. In der Wiedergabe von Tschaikowsky's Musik ist sein Ruhm ja längst allgemein verbreitet, aber er ist als Beethoven-Dirigent mindestens so bedeutend. Wie er die D-dur Symphonie vortrug, so muss m. E. Beethoven gespielt werden! — In den Triokonzerten von Adele Margulies, Leopold Lichtenberg und Leo Schulz spielte der letztere eine sehr interessante Cello-Sonate op. 19 von Georg Schumann mit viel Erfolg. — Als treffliche Kammermusikspielerin führte sich Carrie Hirschman, eine frühere Schülerin von Xaver Scharwenka, im letzten Konzert des Kaltenborn-Quartetts ein. — Ein Fiasko war das Debüt der Pianistin Olga Samaroff mit dem Damrosch-Orchester. Sie war weder dem Konzert von Schumann noch dem in Es-dur von Liszt gewachsen. Arthur Laser

PARIS: Es ist in Paris immer noch nicht gelungen, grosse Orchesterkonzerte regelmässig und mit Erfolg am Abend mit den Theatern konkurrieren zu lassen. Immerhin scheint Alfred Cortot, der dieses Problem neuerdings in Angriff genommen, einen kleinen Schritt vorwärts gemacht zu haben. Er ist vorsichtig genug, nur einmal des Monats seine Orchester- und Chorkräfte dem Publikum im gleichen Nouveau-Théâtre vorzuführen, wo jeden Sonntag nachmittag Chevillard seine Konzerte zu geben pflegt, und hat am 23. Februar sein viertes Konzert einem ziemlich anspruchsvollen, in Paris wenig bekannten und vor zehn Jahren geradezu abgelehnten Werke zu widmen vermocht, ohne seine Stellung zu gefährden. Es handelt sich um Liszts „Heilige Elisabeth", der diesmal auch das letzte der sechs Bilder, die feierliche Bestattung durch den Kaiser Friedrich, erhalten blieb, die bei der Aufführung im Trocadero vor zehn Jahren weggefallen war. Chor und Orchester genügten und von den Solisten zeichnete sich Daraux als Vertreter der beiden Landgrafen und des Kaisers rühmlich aus. Eléonora Blanc mässigte als Elisabeth ihr von Natur etwas scharfes Organ, soviel sie konnte, und die rührende Sterbeszene gelang ihr nicht übel. Diese wurde vom Publikum ebenso beifällig aufgenommen, wie das Rosenwunder, während es die Kreuzfahrer ziemlich kalt liessen. Es schien auch, als ob die Bestattungsszene mit ihrem allzu fröhlichen Marsch den Eindruck des Ganzen abschwäche. Die ungarische Landsmannschaft, die Liszt mit seiner frommen Heldin teilte, hat ihn nicht nur hier, sondern im ganzen Werk zu Stilwidrigkeiten verleitet, die seine Elisabeth unter seinen „Christus" hinabdrücken. — Das Publikum des Konzerts Colonne widersprach sich von einem Sonntag zum andern in merkwürdiger Weise. Am 12. Februar nahm es das Klavierkonzert von Brahms in d-moll, das Mark Hambourg durchaus nicht schlecht spielte, sehr kalt auf und protestierte nur schwach gegen die drei oder vier „prinzipiellen" Gegner der Solistenmusik auf der obern Galerie. Am 19. Februar dagegen bereitete es Hugo Heermann einen denkwürdigen Triumph für den Vortrag des Geigenkonzerts des gleichen Tonsetzers. — Durch den Erfolg von Pierné's Kinderkreuzzug ermutigt, hat Colonne sofort ein anderes modernes Chorwerk folgen lassen und zwar Charpentier's „Vie du Poète". — Das Konservatoriumskonzert genoss in aller Stille die Ehre, die neueste Neuheit von Saint-Saëns, ein Cellokonzert, das der altbewährte J. Hollmann vortrug, in die Öffentlichkeit zu bringen. Die Aufnahme war



leider so reserviert, dass es wohl nicht so bald über den Abonnentenkreis der Société des Concerts hinausdringen wird. — Die Virtuosen unserer Zeit haben fast alle die Eigentümlichkeit, dass ihnen Bach weit besser zusagt, als Beethoven. Besonders auffallend war das im sechsten Konzert der Société Philharmonique. Da spielten Pablo Casals und Wanda Landowska zuerst die Cellosonate in G-dur von Beethoven. Nachher spielte die bereits zu Ruhm und Ansehen gelangte „Bachantin" ihr Leibstück, die englische Suite in E-dur, in seltener Vollkommenheit. Casals folgte mit Bachs Cellosuite in Es und erwies sich nicht weniger als Meister des Stils. Selbst auf einen Meister des Klaviers, wie Ferruccio Busoni, lässt sich obige Bemerkung anwenden. Er entzückte im neunten Konzert der Philharmonique mit einer von ihm selbst transkribierten Toccata Bachs und liess relativ kalt mit Beethovens E-dur Sonate, deren Andante er zu langsam und schmachtend nahm. Besonders glänzend war aber sein Vortrag der sechs Paganini-Etüden Liszts. Eine Ausnahme von der Regel bildet immerhin Frederic Lamond. Im siebenten Konzert begleitete er zuerst den ausgezeichneten Flötenspieler Gaubert in Bachs fünfter Sonate und erzielte nachher mit Beethovens op. 111 noch intensiveren Applaus. Emil Sauer, der Held des achten Konzerts, spielte nur eine Fuge von Bach-d'Albert und Chopin's Sonate mit dem Trauermarsch, beides als Meister ersten Ranges, aber bei Chevillard war er mit Beethovens Es-dur Konzert nicht ganz so glücklich. Das einheimische, aber auch in Berlin vorteilhaft bekannte Streichquartett Hayot brachte das etwas zu launenhafte Quartett von Debussy zu unerwartetem Erfolg. Die Gesangssolisten der Philharmonique waren Johannes Messchaert, der Schumanns Dichterliebe geradezu vollendet vortrug, Frölich, dem Brahms und Wolf besser gelangen, als Händels Koloratur-Arie aus Orlando, und Maria Gay, die aus den Arien der ältesten Italiener eine glückliche Spezialität gemacht hat. — Neben der Philharmonique gibt auch das Quartett Parent wöchentliche Ensemble-Konzerte, wo die Gattung des Streichquartetts mehr zur Geltung kommt. Als Novität wurde ein Quartett von Maurice Ravel, einem Nachahmer Debussy's, gespielt, das so gefiel, dass es noch einmal aufs Programm gesetzt wurde. Weniger günstig wurde eine neue Geigensonate Vincent d'Indy's aufgenommen, obschon, oder auch weil der Komponist selbst den Klavierpart durchführte. Gute Aufnahme fand im dritten Ensemble-Konzert Ferté's die relativ neue Geigensonate von Henry Février, der etwas zu sehr dramatisiert und speziell tristanisiert. Eine Neuheit für Paris war merkwürdigerweise Beethovens letzte Cellosonate, die Frau Schmitt-Barnard und Casals unter grossem Beifall vortrugen. — Unter den reinen Klavierabenden zeichneten sich die von Wanda Landowska durch das originellste Programm aus. Sie spielte teils auf dem Flügel, teils auf einem Spinett mit zwei Klaviaturen, teils auf einem Pianoforte von 1820 zuerst die allerältesten Werke deutscher, französischer und italienischer Schule und dann eine illustrierte Geschichte der Volten und Walzer von Byrd (1546—1623) bis auf Chopin. Die einfachen und melodischen Walzer und Ländler Schuberts, auf einem Instrument seiner Zeit gespielt, gefielen besonders. Sapellnikow machte uns mit einem reizenden Stück von Liadow „Musikdose" bekannt, Gabrilowitsch mit einer geräuschvollen neuen b-moll Sonate Glazounows, die an Schumannschen und Chopin'schen Reminiszenzen keinen Mangel hat, der jugendliche Arthur Rubinstein, dessen glänzende Anlagen noch der Ausreifung bedürfen, mit den interessanten Rameau-Variationen von Paul Dukas, Harold Bauer mit Ravels pikanten „Jeux d'Eau", David Blitz, der auch der Es-dur Sonate Beethovens ziemlich gerecht wurde, mit Debussy's anziehendem „Jardin sous la pluie". Auch die Virtuosen fangen an, das Bedürfnis zu empfinden, ihre Programme ein wenig aufzufrischen. — Erwähnen wir noch, dass der Name Gustav Mahlers endlich auch nach Paris gedrungen ist. Im letzten Konzert Chevillard's sang Frau Faliéro-Dalcroze drei Lieder mit Orchesterbegleitung. Der Erfolg war gross genug, um auch die Einführung von Mahlers Symphonieen zu rechtfertigen.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Über Novitätenmangel in den Symphoniekonzerten der kaiserl. russ. Musikgesellschaft dürfen wir uns nicht beklagen. Auch in jedem der drei letzten Konzerte nahm man darauf Bedacht, etwas Neues zu bringen. In einem war es die espritvolle Suite aus der Oper „Weihnachtsnacht" von Rimsky-Korssakow, im andern eine „Dramatische Ouvertüre" von Tscherepnin. Dazu gesellten sich an sonstigen Orchesterwerken „Orestie" von Tanejew, „Winter", 1. Teil aus den „Vier Jahreszeiten" von Glazounow, die selten aufgeführte Musik von Beethovens „Die Ruinen von Athen". Als Solisten des siebenten Konzerts begrüssten wir hier zum erstenmal Leopold Godowsky. Er spielte Beethovens Es-dur Konzert. Das Publikum bereitete dem Künstler sowohl im Symphoniekonzert als auch in seinen beiden Rezitals im grossen Adelssaale einen jubelnden Empfang. — Alexander Chessin bereicherte das Programm des achten Symphoniekonzerts mit mehreren hier noch nicht gehörten Werken. Für die Bekanntschaft von Berlioz' „Flucht aus Ägypten" brauchte man ihm allerdings nicht übermässig dankbar zu sein. Das Werk erregte nur historisches Interesse. Aber sehr verbunden war man dem Dirigenten für die Vorführung der d-moll Symphonie von César Franck und besonders für die ausgezeichnete Wiedergabe der c-moll Messe von Mozart unter Mitwirkung des Archangelski-Chor und einheimischer hervorragender Solisten. Am selben Abend trat Leopold Auer mit dem ihm von Glazounow zugeeigneten Violinkonzert vor das Publikum. Das neue Werk ist als eines der besten für das Instrument zu bezeichnen. Bemerkenswerte Solistenkonzerte aus letzter Zeit waren: ein Lieder-Abend von Raimund von Zur Mühlen und ein Konzert von Mischa Elman. Bernhard Wendel

PHILADELPHIA: Unsere Konzertsaison hat mit einem Misston begonnen. Gegen den Dirigenten unseres philharmonischen Orchesters wurde nämlich aus nativistischen Gründen eine Pressfehde eröffnet, deren Zweck dahin ging, einen amerikanischen Dirigenten an die Spitze des Orchesters zu stellen. Fritz Scheel hat das Missfallen dieser nationalen Heisssporne erregt, weil er „die englische Sprache nicht bemeistert, weil das Defizit nicht enden wollte und weil er mit seinem Orchestermaterial häufige Veränderungen vornimmt". Sie begnügten sich aber nicht damit, sondern suchten auch Scheels künstlerische Eignung zur Leitung eines grossen Orchesters herabzusetzen. Ihre in dieser Beziehung unbegründeten Ausfälle verfehlten ihren Zweck. Die vernünftige Presse trat für ihn in die Schranken. Herr Scheel wurde für eine weitere Saison gewonnen und der glänzende Besuch der Konzerte der neuen Saison legt Zeugnis dafür ab, dass unser Publikum die Leistungen des Orchesters und seines fleissigen Dirigenten immer mehr zu würdigen versteht. Das Defizit dürfte sich in dieser Saison sehr gering gestalten und der Fortbestand des Orchesters scheint gesichert. Da wir autochthone Dirigenten von Bedeutung nicht besitzen und ein Richard Strauss, ein Weingartner oder Mottl für uns dauernd nicht zu haben sind, ist die erwähnte Lösung der Dirigentenfrage sicherlich die beste. — Das Orchester brachte uns bisher nicht viele Novitäten. Der Kern der Programme besteht aus den Symphonieen von Beethoven, Brahms, Schubert und Schumann sowie der unvermeidlichen pathetischen von Tschaikowsky. Wildenbruchs „Hexenlied", in einer guten englischen Übersetzung von Herrn Bispham rezitiert mit der begleitenden Musik von Schillings, fand hier Beifall, obwohl man sich nicht verhehlte, dass der Musiker den Stimmungsgehalt der Ballade nicht ganz erschöpft hat. Auch der erste Teil des „Odysseus Heimkehr"-Zyklus von Boehe fand Anerkennung trotz des überaus matten Schlusses. Ernüchternd wirkten hingegen die Variationen über ein Originalthema von Elgar op. 36. Ein ärmliches Thema, eine Art musikalischen Tragelaphs, halb Moll und halb Dur, wird da in innerlich leerer Weise, wenngleich technisch gewandt mehr paraphrasiert als variiert. Weit über allen diesen Novitäten stand die zweite Symphonie von Vincent d'Indy, ein durchaus ernstes und

trotz aller Raffiniertheit der Mache und Willkürlichkeit in der Durchführung bedeutsames Werk, das freilich einem bei erstmaligem Anhören nicht ganz eingeht. Eine Wiederholung des Werkes ist jedoch kaum zu erwarten, da unser Publikum, dem die Entwirrung des thematischen Materials der Symphonie offenbar zu viel Mühe verursachte, sich recht kühl verhielt und Herr Scheel in solchen Fällen von einer Wiederholung abzusehen pflegt, ein arger Missgriff, der nur dem Flachen zugute kommt. Besser als mit den Novitäten erging es uns bisher mit den Solisten, die bei den Orchesterkonzerten mitwirkten. Frau Bloomfield-Zeisler, Wladimir de Pachmann, Josef Hofmann liessen sich nach einander hören, letzterer auch in einem eigenen Konzert, das den Beweis erbrachte, dass es dem einstigen Wunderkind, trotz der Universalität seines Könnens, das ihn selbst Beethoven nahe bringt, doch an einer ausgesprochenen künstlerischen Individualität gebricht. Hingegen verdarb sich Pachmann die Wirkung seines Vortrags des Lisztschen Es-dur Konzertes durch eine gar zu aufdringliche Zurschautragung seiner Persönlichkeit. Sie alle wurden durch Eugen d'Albert weit in den Schatten gestellt, der das G-dur Konzert von Beethoven nicht bloss technisch meisterhaft, sondern mit einer Beherrschung des Gedankengehalts spielte, wie man es hier seit Jahren nicht mehr gehört hatte. Unser Publikum fand für diese Höhenkunst williges und begeistertes Verständnis. — Von Geigern hörten wir bisher ausser einigen „dii minorum gentium" Willy Hess und Eugène Ysaye. Jener, der im Konzert des „Fortnightly-Club", eines angesehenen englischen Männerchors, mitwirkte, der unter Leitung des feinfühligen Musikers Maurits Leefson steht, imponierte uns mehr durch sein Temperament als durch seine Technik, die sich mit dem Schwersten etwas leicht abzufinden pflegt. Ysaye, der ein Bach- und das Beethovenkonzert spielte, hat hier seinen Ruf als des grössten lebenden Geigers noch befestigt. — Von unseren Gesangvereinen ist nicht viel Neues zu berichten. Das erste Konzert des Mendelssohn-Club war in musikalischer Beziehung ohne Bedeutung, ebenso die beiden Konzerte, die der deutsche Gesangverein „Harmonie" zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens veranstaltete. Mme. Blauvelt, die sich hier durch ihre reizvolle Persönlichkeit grosser Beliebtheit erfreut, die ihre an der Oberfläche haftende Kunst kaum verdienen würde, wirkte in diesen Konzerten mit, sowie in einem Konzert des Philadelphia-Orchesters. Bei dieser letzteren Gelegenheit sang sie ein Spinnerlied von Liza Lehmann, der bekannten Komponistin der klassischen Strophen des Omar Khajam. Das originelle Liedchen mit der nicht minder originellen Begleitung dürfte sich auch drüben Freunde erwerben. — Die Choral Society, der stärkste unter den hiesigen englischen Chorvereinen, brachte uns die regelmässige Weihnachts-Aufführung von Händels „Messias", die nur wegen der Mitwirkung von Anita Rio in der Sopranpartie Erwähnung verdient, einer Sängerin, die, was rein sinnliche Schönheit des Organs anbelangt, einzig dasteht. Es wird allgemein bedauert, dass die Sängerin, deren Stimme tatsächlich ein Phänomen ist und die auch in der Gesangskunst weit vorgeschritten ist, sich nicht entschliessen kann, sich der Bühne zuzuwenden. — Mme. Melba gab hier mit der Harfenspielerin Sassoli und dem Baritonisten Gilibert ein Konzert, das keinen rechten Erfolg hatte, weil es nur ein Abklatsch des vorjährigen Konzertes der gleichen Gesellschaft war.

Dr. Martin Darkow

ROSARIO: Ein wichtiges Glied in unserm Musikleben ist die „Polizeikapelle", ein ständiges Orchester (Harmoniemusik), dessen Mitglieder zwar nicht Musiker von Fach sind, aber unter den Händen ihres tüchtigen Leiters höchst Erfreuliches leisten. Bei dem Gartenkonzert, das der Deutsche Verein den Offizieren des Kreuzers „Falke" gab, zeigte die Kapelle ihr ganzes Können. Tannhäuser- und Tell-Ouvertüre erfuhren eine tadellose Wiedergabe, die Auffassung „unserer" Nationalhymne „Deutschland, Deutsch-

land über alles" war vollendet und musste jedes deutsche Gemüt ergreifen. — Namhafte fremde Künstler liessen sich diesmal wenig sehen. Saint-Saëns füllte einen Abend mit eignen Werken; er zeigte sich als ein immer noch bedeutender Meister des Klaviers und als feinsinniger Begleiter. Der Tonsetzer bot uns in der Violin- und Cello-Sonate, dem Trio und in verschiedenen Klavierstücken viel des Geistreichen, Interessanten, Schönen, doch bei mangelnder starker Eigenart konnte er uns Neues bald nicht mehr sagen. — Einen schlechtbesuchten Klavierabend gab Gustav Loeser aus Berlin und versetzte durch eine fabelhafte Technik die Zuhörer in einen Rausch des Entzückens. Sein Spielplan schien für Süd-Amerika besonders berechnet zu sein, denn er wies nur „brillante" Sachen auf, ausgenommen die Schumannsche Träumerei und das Chopinsche G-dur Nocturno, aber hier blieb uns der Pianist auch den seelenvollen Vortrag schuldig. Mit dem Herausstechen der Melodie und dem Auseinanderzerren ist's nicht getan. — Die Deutschen unterhalten hier einen Männergesangverein und einen Gemischten Chor. Der erste zehrt von dem Ruhm vergangener Tage und siecht langsam dahin. Dem zweiten mangelt es auch an dem rechten Leben und einer genügenden Sängerzahl, er weist deshalb nur mässige Leistungen auf. Der Unterzeichnete übernahm im vorigen Jahre die Leitung des Chores und brachte es glücklich zu einem Konzert, dessen Programm (Chöre und Einzelvorträge) eine wahre Musterkarte darstellte. Eingeleitet wurden die beiden Teile des Konzerts durch „Motive aus Lohengrin" für grosses Harmonium und dem Meistersinger-Vorspiel für Klavier zu vier Händen. Für das zweite Konzert war in Angriff genommen worden „Klärchen auf Eberstein", Ballade für Chor, Soli und Orchester von Rheinberger; widrige Umstände verhinderten jedoch sein Zustandekommen. — Wir hoffen von diesem Jahre Günstigeres berichten zu können.

Hermann Kieslich

STOCKHOLM: Im 5. Abonnementskonzert des Konzertvereins wurde nicht nur Sindings d-moll Symphonie, sondern auch Herr Sinding selbst unserem Publikum vorgeführt. Der eingeladene Komponist leitete nämlich persönlich die Ausführung seines gross angelegten, wuchtigen und massiv instrumentierten Werkes und wurde aufs lebhafteste gefeiert. In einem eigenem Konzert liess er ein neues Streichquartett in a-moll durch das „Aulinquartett" zu Gehör bringen; diese Arbeit erwies sich aber bei weitem nicht so wirkungskräftig wie das berühmte, bei derselben Gelegenheit gespielte Klavierquintett in e-moll. — Grössere Romanskonzerte — in dieser Wortverbindung liegt eine gewisse Kritik der Sache — wurden von Maikki Järnefelt mit gutem künstlerischen Erfolg gegeben.

W. Peterson-Berger

STRASSBURG: Mit das Beste der Saison war Beethovens „Missa solemnis" — unter Stockhausen — besonders durch das geradezu ideale Soloquartett (A. Cappel, M. Altmann, R. Fischer, G. Zalsman). In unsagbarer Langeweile dagegen glänzte das VI. Abonnements-Konzert durch eine Serie fast völlig stimmungsgleicher französischer Werke (wir machen überhaupt im Französeln hierorts gute Fortschritte!) von C. Franck, St. Saëns und Guz Ropartz (Nancy); der hoffnungslose Weltschmerz des Abends wurde nur durch den Zorn unterbrochen, den eine Pariser Konservatoristin mit der unglaublichen Verhunzung einer Schumannnovelette erregte. Auch Rislers etwas pedantisches Spiel vermochte keine Begeisterung zu erwecken, sowenig wie sein ewig gleiches Repertoire. — Momente reinsten Kunstgenusses vermittelte das Brüsseler Quartett, vielleicht das tonschönste der Gegenwart. Unsere Triovereinigung (Walter, Schmidt, Stennebrüggen) nahm sich wacker eines Wolf-Ferrari an, dessen Programm leider aus den Klageliedern Jeremiä zu stammen schien; der Schluss des dreisätzigen Werkes, ein frischer Kanon, schrie nach einem wirklichen Finale. — Karl Straube (Leipzig) entzückte durch seine eminente Orgelkunst. Möge ihm sein Reger-



enthusiasmus nicht zum Verderben werden. Denn das Regerproblem ist meines Erachtens eher ein psycho-physiologisches, als ein musikalisches. Der zweifellos geniale Münchener ist ein Tonphänomen, wie es Zahlenphänomene und ähnliche gibt. Er hat besondere Leitungsbahnen im Gehirn, die ihm Harmoniefolgen und polyphone Gebilde vermitteln, die dem sonstigen Musikerhirn oft so fremdartig erscheinen, wie einem Rittmeister das Sanskrit. Ob es möglich, vor allem aber, ob es heilsam für die Kunst und ihre Jünger ist, diesen Bahnen zu folgen — diese Frage mag die Zukunft entscheiden! — Mit seltener Einmütigkeit und Uneingeschränktheit wurde der Liederabend der hiesigen Altistin Margarethe Altmann-Kuntz von der Kritik gefeiert; das persönliche Moment verbietet mir leider, an dieser Stelle selbst auf die Bedeutung der Künstlerin für das allgemeine Musikleben näher einzugehen. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Das Ereignis der letzten Zeit war ein Konzert zu Gunsten der Wagner-Stipendienstiftung. Thode hielt die Ansprache; Pohlig leitete mit genialer Innerlichkeit die Ausführung eines künstlerisch entworfenen Wagnerprogramms. Der Festsaal der Liederhalle war ausverkauft; es herrschte wirkliche Stimmung. Wagnerkonzerte gibt es jetzt auch in der Provinz (Esslingen, Nagel). — Der Orchesterverein unter Rückbeil bietet ausnahmslos etwas Anregendes; bald kommt die F-dur Symphonie von Götz, die man so selten hört. Wendling führte ein neues gutgearbeitetes Quartett von S. de Lange (No. 3, in G-dur) und Mozarts reizendes Divertimento in D (K. V. 334) auf. Sonst ist wenig Eigenartiges aus der Stuttgarter Chronik zu vermelden. — Die Böhmen erledigten wieder eins ihrer prächtigen Konzerte; Liederabende gaben Frau Mysz-Gmeiner, Frau Ehrenbacher-Edenfeld, Herr Muhr. — In einem Liederkranz- und Abonnementkonzert traten der Violinist Oliveira, Frl. Ettinger, Frau Kaulbach-Scotta und Frl. Koenen auf. Dr. K. Grunsky

WIEN: Unsere philharmonischen Konzerte, jene Institution, die Wiens musikalische Art, sein Können und Streben seit langem am reinsten und frei von Unzulänglichkeiten verkörpert, haben den Zyklus ihrer Abonnementskonzerte in diesem Jahre mit besonderem Glück abgeschlossen. Durch zwei Jahre nach dem Abgang Gustav Mahlers entbehrte die ausgezeichnete Vereinigung des richtigen Führers. In Felix Mottl, der in dieser Saison sechs Konzerte dirigierte, war der lang Gesuchte gefunden. Von Dr. Carl Muck, der sich in zwei Konzerten ganz ausgezeichnet bewährte, bestens unterstützt, vermochten die Philharmoniker in Programmen und Ausführung das Höchste zu leisten und ihren alten Ruhm in neuem Glanze erstrahlen zu lassen. Als Neuheit brachte Muck im vorletzten Konzert Chr. Sindings d-moll Symphonie, die, ohne eine starke Originalität, eine zwingende Persönlichkeit zu verraten, in ihren gelungenen Teilen, wie in dem Scherzo, lebhaft interessierte. Richard Wagners „Domestica" — das „Siegfried-idyll" — erfuhr eine zauberhafte Ausführung. Im Schlusskonzert brachte Mottl Edw. Elgars Ouvertüre „Im Süden" als Neuheit. Sie spricht wirklich eine englisch-imperialistische Sprache, und Elgars Stammesgenossen dürften nicht mit Unrecht aus seiner Musik nationale Laute vernehmen. Die weitausgesponnene Ouvertüre zwang das Publikum zu gespanntem Hören. In Seb. Bachs Brandenburgerkonzert (F dur) und Beethovens Pastoralsymphonie vereinigten sich die Virtuosität der Ausführenden und der charaktervolle und poetische Geist des Dirigenten zu selten gebotenen Leistungen. — Im Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde führte Franz Schalk den in Wien noch unbekannten Komponisten Oscar Fried mit seinem „Trunknen Lied" ein. Frieds bedeutendes Chorwerk errang einen starken, nur von wenigen Dissidenten bestrittenen Erfolg. Es klingt ein reicher musikalischer Geist aus dieser Komposition. Die enorme Technik des Komponisten tritt nur an wenigen Stellen mit einer gewissen Selbstgefälligkeit schädigend hervor. Im ganzen herrschen Phantasie, Empfindung und eine grosse Gewalt

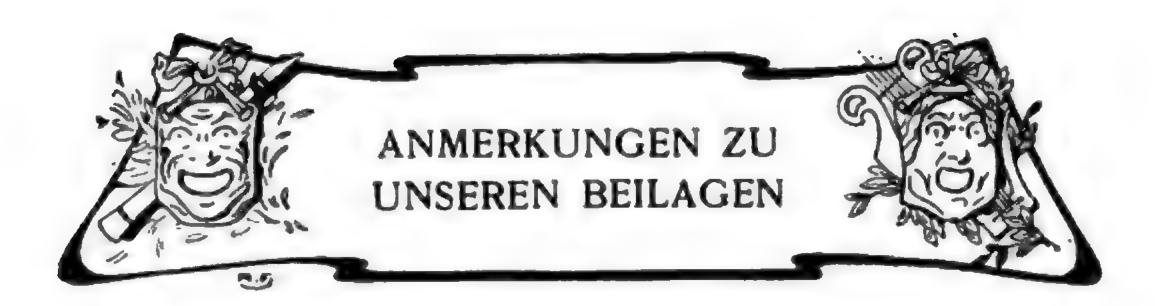
des Ausdrucks. Die Melodik ist durchaus von schöner Vornehmheit, sowohl die vokalen als die instrumentalen Klangwirkungen vielfach von bezaubernder Wirkung. Der Dirigent Schalk und der Singverein hatten sich in das Werk mit Liebe eingelebt und brachten eine durchaus würdige, schwungvolle und verdeutlichende Aufführung zustande. Die Soli wurden von unserm vortrefflichen Bassisten Richard Maier, den Damen Kittel und Kiurina vorzüglich gesungen. — Der akademische Gesangverein, dessen Dirigent Hans Wagner einen unermüdlichen Eifer entwickelt, brachte in seinem letzten Konzert Liszt's 1853 komponierten Chor „An die Künstler" in Wien als Neuheit zur Aufführung Der Sang von echt Lisztisch-idealistischem Gepräge wirkte begeisternd. Frau Gisella Göllerich-v. Paszthory spielte Beethovens Chorphantasie echt musikalisch und ihre Tochter, Palma v. Paszthory, Mozarts Violinkonzert in D-dur mit absoluter Reinheit, schönem Ton und in edlem Stil. — Im Konzert des Männergesangvereins hörten wir ein neues, heiteres Werk „Fasching" für Soli und Chor von Wilhelm Kienzl, Dichtung von O. J. Bierbaum. Temperamentvoll, nicht ohne Erfindung und harmlos wirkten die hübschen Gesänge in der virtuosen Ausführung anmutig und belebend. — Der „Verein der schaffenden Tonkünstler" brachte eine recht unerfreuliche, jeden Genuss durch harmonische und rhythmische Stachelgitter absichtlich abwehrende C-dur Violinsonate von Max Reger und ein klangschönes, durchaus interessantes und melodisch glückliches fis-moll Klavierquintett von Bruno Walter.

Gustav Schoenaich

WIESBADEN: Unser „Cäcilien-Verein" brachte in seinem II. Konzert E. Tinels Oratorium „Franziskus" zur Aufführung. Das Werk war hier noch unbekannt. Mancherlei opernhafte, mehr nur äusserlich effektvolle Züge lassen zwar den Zusatz „Oratorium" etwas problematisch erscheinen; aber die farbenprächtige melodiöse Musik bot doch viel Bestechendes und fesselte die Anteilnahme des Hörers fast unausgesetzt. Ejnar Forchhammer sang die Tenorpartie und brachte die drei — merkwürdigerweise sich unmittelbar folgenden — Franziskus-Hymnen zu schöner Wirkung. Kogel dirigierte temperamentvoll. — Dass unser städtischer Kapellmeister L. Lüstner nach fast 30jähriger Tätigkeit demnächst vom Amte scheiden wird, erregt die musikalischen Kreise nicht wenig. In den letzten Konzerten des Kurhauses brachte Lüstner noch eine ganze Anzahl seltner gehörter Orchester-Werke: Tschaikowsky's f-moll Symphonie hinterliess einen sehr glänzenden Eindruck; Heinrich Urbans meisterwürdig gearbeitete „Scheherazade", Otto Dorns „Nārodal-Vorspiel", und die feingestimmten „Slawischen Intermezzi" des Wiesbadener Komponisten E. Uhl erzielten lebhaften Beifall. Unter den Solisten nenne ich Mark Hambourg, der namentlich in seinen „Variationen" eigner Faktur eine alles überstrahlende Bravour auflodern liess, und den talentvollen Solo-Cellisten der Kurkapelle Herrn Schildbach, der uns mit d'Alberts Cello-Konzert (C-dur) bekannt machte: eine sehr angenehme Bekanntschaft!

Otto Dorn





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Vervollständigung ihrer Beethovenbilder bieten wir unsern Lesern die Wiedergabe einer neuen lebenswahren Beethoven-Büste, einer ausgezeichneten Arbeit von Fritz Zadow (Nürnberg). Die prächtige Vorlage stammt aus dem Kunstverlag von Heuer & Kirmse in Halensee.

Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag (6. April) Robert Volkmanns bringen wir verschiedene auf den Komponisten bezügliche Abbildungen: ein Porträt des Meisters, die Wiedergabe einer Handzeichnung seines Freundes Gustav Heckenast „Volkmann am Klavier, der Konzertsängerin Emilie Wigand die ‚Sappho' einstudierend" und im Faksimile die erste Manuskriptseite einer früheren Fassung von „Richards Marsch zur Walstatt" (IV. Zwischenakt zu Shakespeare's „König Richard III."). Wir entnehmen diese Illustrationen der Biographie Robert Volkmanns von Hans Volkmann, einem Neffen des Komponisten.

Es folgt das Porträt des berühmten Tenoristen Giovanni Battista Rubini (geb. 7. April 1795) nach einem Kriehuberschen Stich aus dem Jahre 1828.

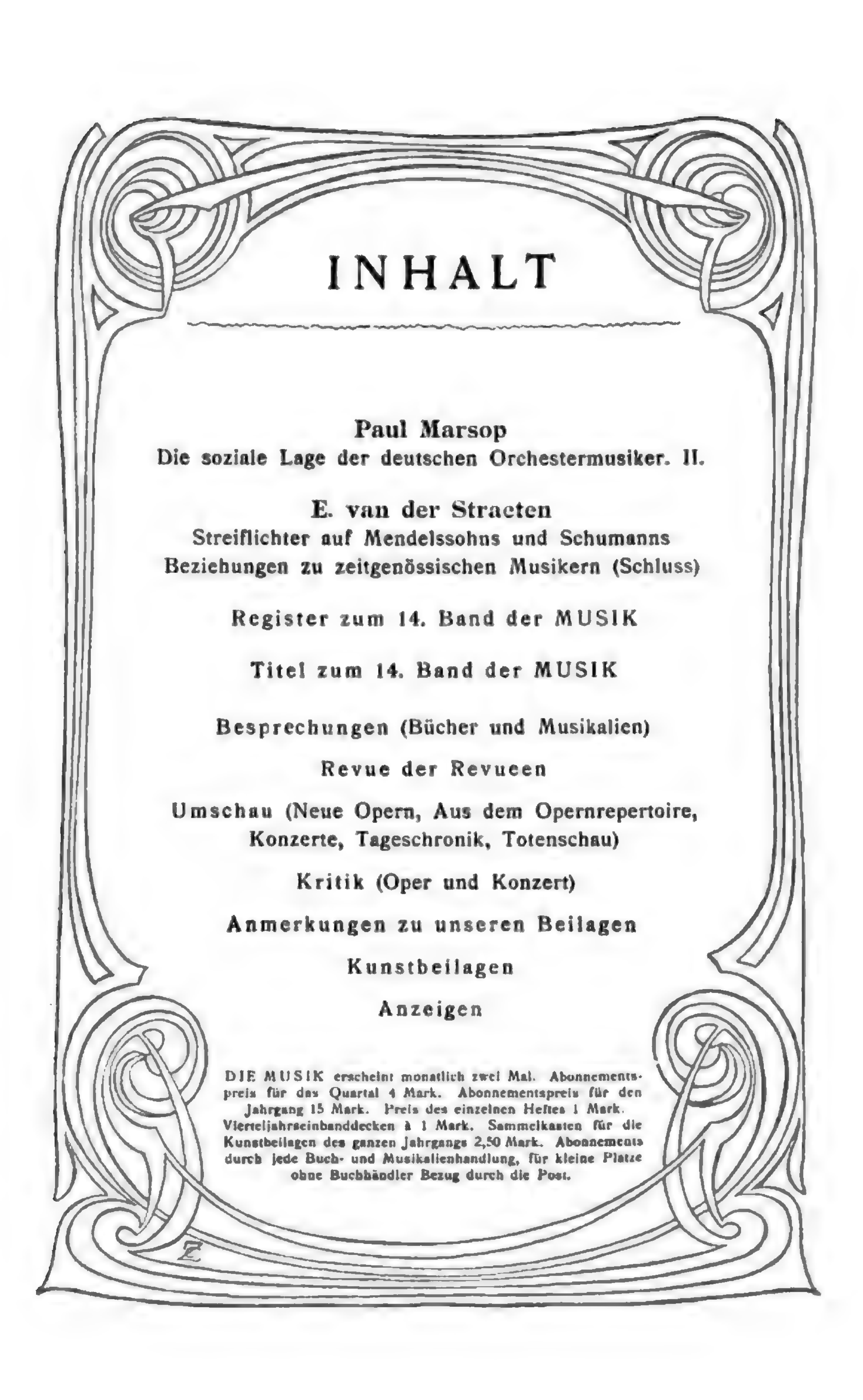
Der 12. April ist der 25jährige Todestag des hervorragenden Geigers Henri Wieniawski. Unser Bild (ein Stich von Grosse nach Morin) zeigt ihn zusammen mit seinem um zwei Jahre jüngeren Bruder Joseph, der als Pianist ein ebenso bedeutender Künstler war, wie Henri als Violinist.

Das folgende amüsante Porträt stellt einen ehemaligen Liebling des Berliner Opernpublikums dar, den berühmten Tenor Karl Adam Bader (gest. 14. April 1870). 1789 in Bamberg geboren wurde er 1807 Nachfolger seines Vaters als Domorganist dort, ging aber 1811 zur Bühne über. E. T. A. Hoffmann, damals Musikdirektor am Bamberger Stadttheater, liess sich Baders weitere Ausbildung sehr angelegen sein und fand an ihm einen ausserordentlich begabten Schüler. 1812 wurde Bader nach München berufen, wirkte dann in Bremen, Hamburg und Braunschweig, bis er 1820 als erster Heldentenor an die Berliner Hofoper engagiert wurde, deren gefeierte Zierde er 20 Jahre hindurch war. 1849 nahm er Abschied vom Publikum und war nachher noch längere Zeit als Musikdirektor der katholischen Hedwigskirche tätig. Er glänzte namentlich in Spontinischen Opern, ferner als Adolar, Othello, Robert und nicht zuletzt als Masaniello in Auber's „Die Stumme von Portici". Auf diese Rolle bezieht sich auch unser Bild, das die Tatsache persifliert, dass Bader noch in hohem Alter als Bühnensänger tätig war. Die „Stumme von Portici", 5. Akt. Masaniello: „Gebt mir Waffen!" Seine Enkel: „Hier Grosspapa!"

Die Musikbeilage, eine kraftvoll-balladeske Motette Carl Loewes, die die Eigenart des Meisters als Kirchenkomponisten aufs treffendste widerspiegelt, erscheint hiermit zum erstenmal im Druck. (Vgl. darüber den Aufsatz „Carl Loewe als Kirchenkomponist" von Dr. Hirschberg in „Die Musik" Jahrg. IV, Heft 12.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.


DIE MUSIK
Ein Leben ohne Arbeit ist sündhaft,
aber Arbeit ohne Kunst ist brutal.
John Ruskin
IV. JAHR 1904/1905 HEFT 14
Zweites Aprilheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
LINDLOFF



INHALT

Paul Marsop
Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. II.

E. van der Straeten
Streiflichter auf Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (Schluss)

Register zum 14. Band der MUSIK

Titel zum 14. Band der MUSIK

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE SOZIALE LAGE DER DEUTSCHEN ORCHESTERMUSIKER

von Paul Marsop-München

III.

Enorm gesteigerte Ansprüche an die Leistungsfähigkeit auf der einen Seite — auf der anderen eine kümmerliche, neuerdings im Durchschnitt um ein Geringes gestiegene, doch nach wie vor völlig unzureichende Entlohnung, die demgemäss weder mit jenen erhöhten Anforderungen, noch mit der allgemeinen starken Verteuerung aller Lebensbedürfnisse auch nur ganz obenhin im Einklang steht: das ist die Signatur der unhaltbaren Lage der Orchestermusiker.

Fast alle grösseren und mittleren deutschen Orchestervereinigungen haben seit Jahren an die ihnen vorgesetzten Stellen Petitionen gerichtet, in denen nicht sowohl ein wirklich gerechter Ausgleich zwischen Leistung und Entgelt, als vielmehr nur eine mässige, eine anständig bescheidene Lebensführung eben gerade ermöglichende Aufbesserung der Gehaltsver-

---

Anmerkung. Allen, die mich durch Zusendung von Material unterstützten: den Behörden, den ausübenden Künstlern, den werten Kollegen sage ich herzlichen Dank! Viel gutes Vertrauen ist mir zuteil geworden: ich habe mich bestrebt, es zu rechtfertigen, so gut ich es vermochte. — Auf einen Hagel von Angriffen, Quasi-Berichtigungen, Rechtfertigungen bin ich vorbereitet. Schon die Ankündigung meines Vorhabens hat meine Sammlung von anonymen Schmähbriefen um einige Prachtexemplare bereichert. Für die Folge bemerke ich, dass mir die unfrankierten von dieser Gattung sympathischer sind als die frankierten. Wie ich denn auch einem ganzen Lausbuben vor einem halben den Vorzug gebe. In schicklicher Form gehaltenen Entgegnungen, die dem Herausgeber der „Musik" oder mir zukommen sollten, werde ich in den letzthin für später angekündigten freien „Fortsetzungen" Rechnung tragen. Sondererwiderungen auf einzelne Einsendungen zu bringen, ist leider unmöglich; mein verehrter Freund, Kapellmeister Schuster, muss sein Papier zu Rate halten, und ich habe nur ein Gehirn und nur eine Schreibhand. — Im übrigen wiederhole ich, dass Raumrücksichten mir hier eine selbst nur einigermassen erschöpfende Behandlung des Themas verbieten. Auch sehe ich mich bei der Überfülle des Stoffes gezwungen, Erörterungen über Pensionsverhältnisse, Witwen- und Waisenkassen für diesmal auszuscheiden, um diesen wichtigen Materien im Rahmen der Fortsetzungen ein eigenes Kapitel widmen zu können. P. M.

hältnisse angestrebt wurde. Das Herz krampft sich einem zusammen, wenn man in diesen Eingaben liest, wie echte und rechte Künstler einen Landtag, eine Behörde, eine preisliche, aus grossmächtigen Industriellen und Geldfürsten sich zusammensetzende Bühnenkommission anno domini 1901 oder 1903 „untertänigst" um einige hundert Mark angehen, um mit den Ihrigen vor dem Hunger geschützt zu sein. Die Mitglieder des Hauptorchesters eines reichen mitteldeutschen Handelsemporiums ersuchen um eine Neuregelung ihrer Bezüge, die erforderlich sei, wenn sie nicht „der Gefahr ausgesetzt werden sollen, in Not zu geraten". Im Gesuch eines vortrefflichen rheinischen Hoforchesters ist von einem „in dem grössten Teil der Familien vorhandenen Notstand" die Rede. Ein der Direktion des Stadttheaters einer grossen, norddeutschen, mit vielen Millionären gesegneten Hafenstadt übermitteltes Aktenstück beginnt mit den Worten: „Wenn wir . . . Ihnen . . . heute die ergebenste Bitte ans Herz legen, unsere Verhältnisse einer Prüfung unterziehen . . . zu wollen, so ist es nur die bittere Not und die verzweifelte Lage der meisten unserer Mitglieder, die uns dazu treibt." Der Erfolg solcher Bemühungen war, alles in allem genommen, recht kläglich. Verlegenheitsauskünfte, rissige Pflasterstreifchen und kleine Beschwichtigungsmittel, Tropfen auf den heissen Stein: kaum nennenswerte Zulagen; da und dort, nach einer Periode aussergewöhnlich starker Kraftanspannung, eine nicht sehr ansehnliche, mit viel schönen Worten verbrämte Extragratifikation. Einige wenige Lichtblicke: das „goldene" Mainz erwies sich auch als eine Stadt des goldenen Herzens; dem einsichtigen, tatkräftigen Oberbürgermeister Dr. Gassner gebührt in erster Linie das Verdienst, dort bemerkenswerte, in mancher Beziehung vorbildliche Reformen durchgesetzt zu haben. Ebenso wurden beispielsweise in Aachen, Freiburg, Essen a. Ruhr nach Massgabe der überhaupt flüssig zu machenden Mittel immerhin annehmbare Zustände geschaffen; in Leipzig, Köln und anderwärts bekundete man bei allerdings noch unzureichenden Reformmassregeln doch das richtige Verständnis für die Sachlage. Hingegen wäre es ein schweres Stück gewesen, die Verwünschungen zu zählen, die begreiflicherweise dem Hofrat Pollini in die Grube nachprasselten. Hat doch dieser Mann, der mit seinen sattsam bekannten Finanzkünsten aus dem seiner Leitung anvertrauten Institut Hunderttausende zog, bis an seinen letzten Lebenstag allen an ihn gerichteten Vorstellungen seines jammervoll besoldeten Orchesters gegenüber sich hartnäckig taub verhalten . . . Aus Braunschweig wird berichtet, dass die Gehälter der dortigen Hofkapelle von 1873 bis 1. Januar 1905, der den Musikern endlich wieder eine gelinde Aufbesserung brachte, nur ein einzigesmal eine minimale Erhöhung erfuhren . . . Über die Zulagen, die dem koburg-gothaischen Hoforchester während des letzten Dezenniums zuteil wurden, hätte Gustav Freytag, der

ja von seinem Landsitz Siebleben aus das Herzogtum öfters durchstreifte, in einem „Bild aus der deutschen Vergangenheit“ eine recht anschauliche Schilderung entworfen. Als Engländer komponiert der jetzige Landesherr vermutlich keine Opern — was sein deutscher Vorgänger in seinen Mussestunden mit Vorliebe tat. Somit fehlen dem Ersteren auch wohl die direkten Beziehungen zum Theater.

Warum gerade den berechtigten Forderungen des Musikers gegenüber dieses schwerfällige Begreifenwollen, dieses rätselhafte, misstrauische Zögern? Was für Vorstellungen spuken da noch in hochfeudalen Gehirnen, aber ebenso noch in sonst ganz aufgeklärten, auf ihre freisinnige Denkart nicht wenig stolzen Köpfen? Die vom fahrenden Spielmann, wie er einst fiedelnd und bettelnd auf eigene Gefahr oder im Gefolge heimatloser Komödianten umherzog und froh war, wenn er beim Einsammeln nicht einen Stockschlag mit in den Kauf nehmen musste? Die vom Poeten, der bei der Teilung der Erde von Rechts wegen zu kurz gekommen wäre, da ihm doch Vater Zeus ein Freiquartier im Himmel angeboten hätte? Die vom Sänger, dem das Lied, das aus der Kehle dringt, Lohn sei, der reichlich lohne? Jedem bietet man die Mittel, sich in der Gegenwart, in der „Zeit der schweren Not“, auskömmlich einzurichten; überall beginnen Milch und Honig der sozialen Praxis zu fliessen: weshalb allein auf dem einen Gebiete diese kleinliche Zurückhaltung, die sich nur Schritt für Schritt dürftige Zugeständnisse abringen lässt? In Rücksicht auf das Sinken des Geldwertes, auf die Erhöhung der Lebensmittelpreise, der Wohnungsmieten, der heute auch bei bescheidensten Daseinsgewohnheiten unvermeidlichen Mehrausgaben ist man den Wünschen aller möglichen Berufsklassen nach und nach in ausreichender Weise entgegengekommen: Staats- und Privatbeamte jeder Kategorie, Handlungsangestellte, in den verschiedenartigsten Betrieben beschäftigte Arbeiter sind in den Stand gesetzt worden, sich den Gegebenheiten unseres Jahrhunderts anzupassen. Sogar die Volksschullehrer, die, nachdem sie als die Sieger von Königgrätz gefeiert waren, eine Zeit lang von bildungsfeindlichen Parlamentariern auf den Aussterbeetat gesetzt schienen, werden jetzt wieder vor dem langsamen Verhungern geschützt. Einzig der Orchestermusiker soll sich, mit alten und neuen Sorgen belastet, schwer atmend durchs Dasein weiter kämpfen! Dabei ist noch in Rechnung zu ziehen, dass wohl der Kaufmann, der höhere und niedere Kanzlist, der Sekretär am Schalter, der Tag für Tag Gleichartiges zu erledigen hat, der Handwerker auch bei ungünstiger Disposition und im Bezwingen quälender Gedanken ihr Tagewerk leidlich verrichten können. Dass jedoch der ausübende Künstler, der sich stets über das Mass der allgemeinen bürgerlichen Pflichtbetätigung hinaus anzuspannen hat, um seinem Vortrage fortreissenden Schwung und über-

zeugende Wärme mitzuteilen, bei schlechter, getrübter Stimmung ein verlorener Mann ist. Wer sich an einem sonderlich beweiskräftigen Beispiel recht klar machen will, was der deutsche Idealismus vermag, der muss sich das Bild des stets wieder seine peinigenden Sorgen in der begeisterten Hingabe an die Werke der grossen Meister überwindenden Orchestermusikers vor das innere Auge rücken.

Recht wenige unter den Laien, in deren Hand ja noch zumeist die Entscheidung über Wohl und Wehe des Orchestermusikers gegeben ist, können sich bisher eine bedeutungsschwere Frage vorgelegt haben: wie denn der Lebenslauf eines befähigten, strebsamen Cellisten oder Klarinettisten sich bis zu dem Zeitpunkt gestalte, wo sich der junge Künstler für einen ausgeschriebenen Posten in einem besseren gefestigten Orchesterverband melde und sich den Fährnissen und Zufälligkeiten des üblichen Probespiels aussetze. Anderenfalls wäre schlechterdings keine Erklärung für den befremdlichen Umstand zu finden, dass gerade der Instrumentalist, der für seine Ausbildung verhältnismässig mehr Opfer zu bringen hat als die Vertreter vieler anderer Berufsarten, sich so ziemlich allen nachgesetzt sieht, die in unseren Tagen eine Verbesserung ihres Loses erfahren. Denn schon früh, um das zehnte Jahr herum, muss bei ausgesprochener allgemein musikalischer Begabung und bei einer Anlage zur Entwicklung bestimmter technischer Fertigkeiten mit einem, wenn nutzbringenden, so selten kostenlos oder um geringes Entgelt zu erlangenden Unterricht begonnen werden. Hat dieser die erwünschten Früchte getragen, so folgt einstweilen noch eine lange, für die Erwerbung der nötigen „Spielroutine" unumgängliche Vorbereitungszeit in der Ausnutzung von kleinen Gelegenheits-Engagements, während deren Dauer der angehende Tonkünstler in der Regel Schulden machen muss, nur um nicht Hunger zu leiden und sich schicklich kleiden zu können. Dazu eine bei leerem Beutel sich meist lange nachschleppende Belastung: „Kostet doch schon allein", heisst es in einer Eingabe der Mainzer Musiker, „die Anschaffung der Instrumente je nach deren Beschaffenheit drei- bis achthundert Mark — und sie ist durch mindestens sechsjährige Tätigkeit ohne jede Bezahlung erschwert." „Bis zwölfhundert Kronen und oft noch höher" wird diese schwer empfundene Ausgabe in einem Gesuch des Prager Orchesters angeschlagen. Nur wenige Institute, wie beispielsweise die Darmstädter Hofbühne, liefern den Musikern die Instrumente und stehen auch für die Unterhaltungskosten ein.

Nach allem Hoffen und Harren erscheint der ersehnte Tag des Probespieles. Ein Examen, genau so zweckwidrig, wie die mündlichen Prüfungen, durch die sich der Oberprimaner, der mit dem Universitätsstudium fertige Jurist oder Philologe zu winden hat: die Zukunft eines Menschen wird

darauf gestellt, ob er an einem drei Wochen vorher festgesetzten Tage zufällig mit oder ohne Kopfweh aufgewacht ist. Liesse man wenigstens den Kandidaten gleich zu Beginn der Tortur ein paar charakteristische Takte aus einer Opern-Instrumentalstimme blasen oder geigen, anstatt einer Kadenz aus einem mühsam eingetrichterten, reichlich verschimmelten Konzert von Bärmann, Goltermann oder einem anderen Etüdenfabrikanten der Biedermannszeit, bei deren vorletztem Takt der Aufgeregte unter zehn Fällen neunmal unstreitig danebenfährt! Ist er aber zwischen der Scylla des Lampenfiebers und der Charybdis der Intendantenlaunen glücklich ans Ziel gelangt, was winkt ihm dann? Ein „Durchschnittsgehalt" von 1800, 2000, 2400, ja, bei ganz wenigen, an den Fingern einer Hand abzuzählenden Instituten, einschliesslich Wohnungszuschüssen, Vergütung für Mitwirkung bei Kirchenmusik, eventuell Anteil aus dem Reingewinn, den ein Zyklus symphonischer Winterkonzerte abwirft, von — wirklich und wahrhaftig — gegen 3000 Mark oder noch ein wenig mehr. Nur die Konzertmeister, die Halbgötter des Orchesters, die von den Dirigenten sogar in Gedanken mit „Sie" angesprochen werden, und die Harfenisten stehen sich besser. Ein mehr oder minder verzwickt ausgeklügeltes, alle, die ohne Anlage für höhere Mathematik auf die Welt kamen, oft schier chaldäisch anmutendes System von „Aktivitäts-", „Funktions-" oder „Anciennitätszulagen" — arme deutsche Sprache! — bringt dann hier und dort noch eine fortschreitende bescheidene Erhöhung der genannten Beträge zuwege und führt schliesslich zu einem „Höchstgehalt", das indessen für 90 bis 95 % der Mitglieder der in Frage stehenden Orchester ein unerreichbares Phantasiebild bleibt. Fast alle werden pensioniert, ehe sie zu dieser Stufe emporklimmen können. Unter diesen Umständen hat das Höchstgehalt eine unleugbare Ähnlichkeit mit dem von jenem Knecht bei Fritz Reuter so gerühmten Rindfleisch und Pflaumen: „sehr schönes Gericht, aber man bekommt es nicht!"

Nehmen wir an, es handle sich um ein Einkommen von dreitausend und vielleicht einigen hundert Mark. Das geniessen gegenwärtig eine beschränkte Anzahl Mitglieder der Hoforchester von Wien, Berlin, München, Dresden und des Leipziger städtischen Orchesters — meist nur die hervorragenden Solisten. In Ansehung der örtlichen Teuerungsverhältnisse dieser Zentren entspricht das einer Gehaltssumme von 2100—2400 Mark, wie sie die besser gestellten Künstler des städtischen oder vom Theater unterhaltenen Orchesterkörpers einer wohlhabenden Provinzhaupt- oder Industriestadt beziehen. Ist das eine auch nur halbwegs genügende Entlohnung einer Arbeit, die bei höchster Anspannung des gesamten Organismus eminente geistige Werte erzeugt, Werte, denen eine ausserordentliche volksbildnerische Bedeutung beizulegen ist? Wobei ich wiederholt

mit Nachdruck betonen muss, dass ich noch von den „Meistbegünstigten" spreche. Man halte mir nicht entgegen, dass auch Vertreter anderer idealer Berufe, Lehrer, Offiziere der unteren Chargen, Ärzte sich mehrfach mit einem ungefähr gleichen Einkommen schlecht und recht durchschlagen müssen. Ihre Tätigkeit ist denn doch keine so aufreibende, nervenzerrüttende wie die des Orchestermusikers. Sie brauchen nicht, wenn sie ihre Pflichten erfüllen, Stunde für Stunde das Höchstmass seelischer Spannkraft einzusetzen. Sie sind imstande, wenn sie sich auch vom Morgen ab weidlich geplagt haben, sich abends erquickende Raststunden, auffrischende Zerstreuungen zu gönnen; der Orchestermusiker muss um die Zeit sein Bestes geben, wo die Natur nach der Kraftausgabe, welche die Tagestätigkeit bedingt, dem Ausruhen entgegenstrebt. Jene haben endlich die Möglichkeit, erheblich rascher vorwärts zu kommen, und, sofern sie glückliche Anlagen eifrig fördern, bereits auf der Scheitelhöhe des Lebens sich's wohl sein zu lassen. Davon nicht zu reden, dass sie oft durch Heirat zur Wohlhabenheit gelangen — was für den Orchestermusiker einstweilen noch so gut wie ausgeschlossen ist, da er, wie der Künstler überhaupt und gleicherweise der Schriftsteller, in vielen begüterten, sich sonst gern als vorurteilslos aufspielenden bürgerlichen Familien noch als bohémien angesehen wird, und da er auch, andauernd von Nahrungssorgen in Anspruch genommen, vorläufig noch keine Zeit dazu findet, sich die Scheinbildung anzuschminken, die in den gesellschaftlichen Ausstattungsstücken und Vaudevilles unserer Bourgeoisie als das unentbehrlichste Requisit gilt.

Was es besagen will, sich in Wien oder Berlin als Familienvorstand mit 3000 Mark einzurichten, laufende und ausserordentliche Ausgaben zu bestreiten, und dabei, wie das die Vorgesetzten verlangen, nach aussen zu in Erscheinung und Auftreten, im Gehaben von Frau und Kind den Kaiserlichen und Königlichen Beamten, den Königlichen Kammermusikus zu repräsentieren: das brauche ich des Näheren wohl nicht auseinanderzusetzen.

Es gibt jedoch Städte, in denen heutigestags alle unentbehrlichen Lebensbedürfnisse ebenso viel verschlingen, als in den grossen Residenzen, in denen aber das Durchschnittseinkommen des dem Hauptorchesterverband des Ortes angehörigen Mitgliedes ein beträchtlich kleineres ist. Im Folgenden stelle ich zwei Haushaltungspläne zusammen, die ich Eingaben des Frankfurter und des Hamburger Theaterorchesters entnehme. Die Sachlage hat sich, was Frankfurt betrifft, dadurch nicht wesentlich verändert, das dort seit November 1904, mit Rückwirkung bis auf den 1. April 1904, eine Aufbesserung in Kraft getreten ist, die — nicht einmal allen — Mitgliedern eine Steigerung der Bezüge um einige hundert Mark brachte. Zur Deckung der hierdurch entstandenen Mehrausgaben erhöht

von jetzt ab die Stadtverwaltung die Subvention für die Theater-Aktiengesellschaft im Bedarfsfalle bis auf 20000 Mark. Mit Verlaub, das ist verteufelt wenig! Der Gemeinsinn muss in Deutschland noch bedeutend erstarken! Läge eine goldüberflutete Stadt wie Frankfurt in Amerika, so wären von grossherzigen Bürgern bereits einige Stiftungen gemacht worden, deren Zinsertrag es ermöglichte, die Orchestermitglieder als das, was sie sind, als Künstler, nicht als bessere Handwerker zu besolden.

Hier der Plan:

HAUSHALTUNGSPLAN	FRANKFURT	HAMBURG
	Aufstellung vom	
	Januar 1903	November 1903
	Mark	Mark
Wohnungsmiete	600,—	450,—
Holz und Kohlen	60,—	60,—
Beleuchtung	30,—	30,—
Kleidung für Mann und Frau	240,—	240,—
Schuhwerk für Mann und Frau	50,—	30,—
Wäsche (Reinigung, Reparatur und Anschaffung)	120,—	100,—
Kleider, Schuhe, Schulgeld, Bücher für zwei Kinder	250,—	160,—
Steuern	80,—	10,—
Beiträge für Pensions-, Kranken-, Witwenkassen	176,—	80,—
Zeitungen (Tages- und Fachblatt)	15,—	15,—
Dienstmädchen, häusliche Hilfe	—	—
Erholung, Ferienmehrverbrauch	—	—
Taschengeld für Mann und Frau	—	—
Krankheiten, Unfälle in der Familie	—	—
Musiker-Verbandsbeitrag	13,20	—
Kollekten und Ehrungen	10,—	—
Freibilletsteuer und Botenlohn	25,—	—
Schornsteinfeger	8,—	—
SUMMA:	1677,20	1175,—
Durchschnitts-Gesamteinkommen	2327,—	1287,23
Einmalige Sommerbeihilfe	—	175,—
Zusammen:	2327,—	1462,23
Davon ab obige Ausgabe	1677,20	1175,—
Bleiben für Lebensmittel: pro Jahr	649,80	287,23
Oder pro Tag (für vier Köpfe)	1,78	—,78

Schlimm genug, dass der in der vorstehenden Tabelle gekennzeichnete Zustand in der Goethestadt bis zum Jahre 1904 angedauert hat! Dem

Scharfsinn und der volkswirtschaftlichen Einsicht des Lesers bleibe es überlassen, eine Zubusse von 100, 200, in zwei Fällen sogar von 500 Mk. auf die Einzelposten des Planes recht sinngemäss zu verteilen. Es sei noch bemerkt, dass die Frankfurter Musiker sich redlich zu plagen haben, um ihren Bissen Brot zu verdienen. Das Gewandhaus-Orchester zu Leipzig, wo man bisweilen auch noch die Musik, ähnlich wie ein duftiges bräunliches sächsisches Nationalgetränk, nach der Quantität abschätzt, war vom 1. Oktober 1902 bis 1. April 1903 in 130 Bühnenaufführungen beschäftigt, die Frankfurter Korporation innerhalb der gleichen Zeitspanne an 180 beteiligt. Dazu Konzerte und Proben. Das weitere verschweig' ich.

Zur Hamburger Paralleltabelle ist der Vollständigkeit halber noch zu bemerken, dass die Sommerbeihilfe im vergangenen Jahr von 175 auf 200 Mk. gestiegen ist, so dass im Jahre 1904 das Durchschnittseinkommen sich auf 1497,23 Mk. belief. Jene Unterstützung wurde bewilligt, da das Orchester ein Engagement in einem Biergarten, das ihm früher während der Theaterferien vom 1. Juni bis 31. August die materielle Basis gegeben hatte, infolge Besitzwechsels verlor. An seine Stelle trat dort eine Militärkapelle. Eine weitere Erläuterung zu diesem Haushaltungsplan ist nicht von nöten.[1])

Recht lehrreiche, recht betrübende Aufschlüsse gewährt auch ein Gesuch der Orchestermitglieder des Deutschen Landestheaters zu Prag, das sie Ende September 1904 Herrn Direktor Angelo Neumann einreichten. Es heisst da: „Derzeit beziehen von 55 Mitgliedern 52 ein Gehalt von 720 bis 1680 Kronen jährlich, darunter mehrere mit über 20 Dienstjahren. Wenn man von diesem Einkommen in Abzug bringt: Wohnung Kr. 400, Kleidung, Wäsche und Schuhe Kr. 300, Steuer, Agent, Krankenkasse und Pensionsfonds Kr. 150, Heizung und Beleuchtung Kr. 100, Instandhaltung des Instrumentes Kr. 60, Arzt, Musikalien und Fachzeitschrift Kr. 50 — zusammen Kr. 1060: so bleiben den zwei Höchstbezahlten (1680 Kr.) 620 Kr., das ist pro Tag ca. 1 Kr. 70 Heller; den mit 1560 Kr. bleibt pro Tag ca. 1 Kr. 36 Heller; den mit 1320 Kr. pro Tag 72 Heller; den mit 1200 Kr. pro Tag 40 Heller; den mit 1080 Kr. pro Tag 6 Heller für den

[1]) Nach dem Tode Hans von Bülows wurde mir die Ehre zuteil, die Angelegenheiten eines Komitees zu besorgen, das sich die Errichtung eines Denkmals für den dahingeschiedenen Meister in Hamburg zur Aufgabe gesetzt hatte. Das Denkmal hat auf dem Ohlsdorfer Friedhofe seinen Platz gefunden; es ist ein Werk Adolf Hildebrandts, also schlicht, würdig, vornehm. Hätte ich damals gewusst, wie es um die Hamburger Musiker stand, so würde ich den Vorschlag gemacht haben, an Stelle eines Monumentes, im Sinne und zum Gedächtnis Bülows, jenem Orchester, mit dem er kameradschaftlich zusammengewirkt hatte und das er schätzte, eine Ehrengabe zu stiften. Fraglos wären für diesen Zweck von allen Seiten noch ansehnlich höhere Beiträge eingegangen, als die, welche sich zum Denkmalfonds rundeten.

übrigen Lebensbedarf.“ Vergleicht man diesen Haushaltungsplan mit den beiden vom Frankfurter und Hamburger Theaterorchester vorgelegten, so fragt man sich unter anderem, was wohl die Prager Musiker, sofern sie Familie haben, mit ihren Kindern anfangen mögen. Sollten diese bei den an der Moldau und auswärts veranstalteten „Maifestspielen“ in der Statisterie beschäftigt werden? Herr Direktor Angelo Neumann bezeichnet sich mit Vorliebe als einen Apostel Richard Wagners. Als solcher hat er zweifelsohne des Meisters Abhandlung „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ zu wiederholten Malen mit aller Aufmerksamkeit gelesen. Wagner, der bei allem hochgemuten Idealismus eine starke praktische Ader in sich hatte und aus eigener Kapellmeister-Erfahrung mit dem Leben und Leiden der Instrumentalisten jedweder Leistungsstufe gründlich Bescheid wusste, hat für die Orchesterkräfte einer Bühne von Rang und Ansehen im Jahre 1849 höhere Gehaltssummen gefordert, als sie zu Prag im Jahre 1904 bezahlt wurden. Erwägt man, wieviel gute Sachen sich vor einem halben Säkulum allerorten noch für einen Taler kaufen liessen, wie insbesondere Dresden dazumal der Billigkeit aller „Verbrauchsgüter“ wegen gepriesen wurde, wie die Anforderungen an das Können, an die physische und geistige Arbeitsfähigkeit der Spieler sich inzwischen derart steigerten, dass nicht einmal Wagner mit seiner, zukünftigen Entwicklungen so rasch und treffsicher voraneilenden Phantasie eine Ahnung davon hatte: so muss man es dreifach bedauern, dass Neumann es sich allein auf diesem Gebiete für die spätere Zeit seiner Direktionsführung aufgespart hat, seine Anschauungen mit denen des von ihm hochverehrten Meisters in Einklang zu bringen.

Allerhand Banausen, die mit dem schwunghaften, vorurteilslosen Betrieb eines Holz- oder Nähmaschinen-Handels ihr Schäflein bei Zeiten geschoren oder ins Trockene gebracht haben, auch allerhand Geheimräte, die unentwegt auf dem grünen Tisch die graue Theorie kreiseln lassen, pflegen einen roten Kopf zu bekommen und aufzubegehren, wenn man von der unzureichenden Besoldung der Orchestermusiker spricht: es fehle diesen wahrlich nicht an Gelegenheit zu reichlichem Nebenerwerb! Was doch die Leute gescheit daherreden! Vorerst einmal: es gibt zahlreiche Gruppen von Orchestermusikern, die beim besten Willen, Privatstunden zu geben, nach Lage der Dinge keine Schüler finden können. Wer will, abgesehen von den aus bescheidensten Verhältnissen hervorgehenden Knaben oder Halbwüchsigen, die sich bei einer Stadtpfeiferei verdingen, wer will im Bratschen- und Kontrabassstreichen, im Trompeten-, Posaunen-,

Fagottblasen, im Paukenschlagen Unterricht nehmen? Ehemals gehörte es in der besten Gesellschaft zum guten Ton, sich des glückseligen Flötenspieles zu befleissigen; welcher staatserhaltende Referendar oder Oberleutnant ist heute noch geneigt, zu holder Maienzeit seine Seele dem zarten Rohrinstrument einzuhauchen? Die Klarinette hatte einst ihren gesicherten Posten in der Hausmusik; sie ist aus ihr mit ihren Verwandten durch das unselige, starre, alles musikalische Feingefühl ertötende Klavier verdrängt worden. In den wenigen Städten mit hoher Einwohnerzahl, die ein für alle Lehrfächer sachgemäss versehenes Konservatorium besitzen, wird der erste Vertreter der Oboe, des Hornes, des Fagotts im Königlichen oder grossen Stadttheater-Orchester wohl auch zu einer offiziellen Professur berufen. Was dann gemeiniglich zur Folge hat, dass er notgedrungen entweder seine Lektionen kürzt oder sich bei den Bühnenproben verspätet, hier wie dort aber abgehetzt, müde eintrifft und seine Künstlerschaft nicht voll zu entfalten vermag. Denn niemand kann zween Herrn dienen. Eine auch nur zweiundeinhalbstündige Probe am Vormittag — unter anderem wird aus Mainz von fünfstündigen, aus Wien, Prag und Darmstadt von sechsstündigen Proben berichtet — eine gegenwärtig fast zu den Seltenheiten zählende nur knapp dreistündige Aufführung am Abend: sie erschöpfen, bei ähnlicher Inanspruchnahme an vier, fünf, womöglich sechs Wochentagen, auch die Elastizität eines rüstigen Mannes in den besten Jahren vollkommen. Dazu tritt dann in Dresden, München, Wien, Leipzig noch der entweder nicht besonders honorierte oder mit einer kaum nennenswerten Sonderentschädigung bezahlte Kirchendienst. Wenn nun, was doch in der Regel der Fall, jene an Unterrichtsanstalten tätigen Bläser und ebenso die Violinisten und Cellisten, die noch eher Privatstunden bekommen, gewissenhafte Künstler sind, die hüben und drüben, in der Klasse, im Theater, im Symphoniekonzert, in allen Proben sich nach Kräften bewähren, dann müssen sie binnen kurzem invalid werden, erblicken also das gelobte Land, wo sich die Begnadeten des „Höchstgehaltes" erfreuen, nicht einmal aus der Ferne. Und bieten sich ihnen wiederum keine Lektionen, wasmassen in jüngster Zeit viele Eltern in berechtigter Wahrnehmung ihrer Interessen erklären, sie wollten ihre Kinder überarbeiteten Musikern zum Unterricht nicht anvertrauen, so können sie ihren Gurt recht fest um den Leib schnallen. Ein schlimmer Zirkel, aus dem nur dadurch herauszukommen ist, dass die Orchestermitglieder mit einem auskömmlichen Gehalt bedacht und somit in den Stand gesetzt werden, auf den problematischen Nebenverdienst durch Stundengeben ganz zu verzichten.

An sich stünde es ja dem ausführenden Musiker offen, Nebenerwerb noch in anderer Form wahrzunehmen. Er kann Noten kopieren, er kann, sofern ihm eine hinlängliche theoretische Bildung zu eigen ist, auch

leichtere Arrangements verfertigen, einen Dilettanten-, einen kleineren Gesangverein leiten, und ähnliches mehr. Nur dass Tonsetzer und Verleger, die schriftliche Arbeiten in Auftrag geben, einen bestimmten Ablieferungstermin innegehalten wissen wollen, und Vereine der gedachten Art sich mit ihren Ensembleübungen und Produktionen an im vornherein festgesetzte Abende zu binden haben — der Orchestermusiker aber nicht Herr der Stunde ist. „Auch müssen wir", heisst es im Memorandum der einer grösseren mitteldeutschen Hofbühne angegliederten Korporation, „nach dem Theatergesetz stets dienstbereit sein und können über unsere freie Zeit niemals im voraus verfügen." Doch nicht allein die Musiker, die abhängig sind vom Theater, vom wechselnden Spielplan und seinen tausend unberechenbaren, durch Krankheiten, Gastdarstellungen, szenische Vorbereitungen bedingten Veränderungen: auch Instrumentalisten, die nur auf dem Konzertpodium tätig sind, haben es oft nicht in der Hand, bindende Verpflichtungen in Bezug auf die Erteilung von Unterricht oder die Übernahme von Schreibwerk einzugehen. Wer dem Berliner philharmonischen, dem Münchner Kaim-, dem Chemnitzer Orchester angehört, hat in einer Reihe von Winter-, bezüglich Frühjahrsmonaten stets die Hand am Kofferschloss. Bedeuteten nur diese Kollektivreisen für den Musiker weiter nichts als den Entgang eines wenn auch nicht leicht zu entbehrenden Nebengewinns! Doch sie zehren, wenn sie sich öfters wiederholen, an seinem Mark. Noch nicht einmal das Schlimmste ist, dass bei der kostspieligen Lebensweise, die das Unterwegssein, das Aus und Ein in den Gasthöfen auch für den Anspruchslosesten mit sich bringen, die Reisediäten — wenn solche überhaupt anfallen —, die Gage, ja selbst die paar zurückgelegten Notgroschen aufgebraucht werden. Schwerer hat der Betroffene an dem Schaden zu tragen, den die harten mit dergleichen Expeditionen untrennbar verbundenen Strapazen den Nerven, dem ganzen Organismus zufügen. Im Januar 1903 machte das Kaim-Orchester eine Tournee durch österreichische und deutsche Städte: über sechstausend Kilometer Personenzug, durchweg mit Benutzung der dritten Klasse! Es wäre im höchsten Grade unbillig, aus diesen und ähnlichen Tatsachen gegen Herrn Hofrat Kaim Vorwürfe herzuleiten. Er ist ein durchaus ideal gesinnter, stets opferbereiter Mann, der unter den denkbar schwierigsten Verhältnissen Bedeutendes geschaffen hat und seinen Musikern eine wohlwollende, humane Gesinnung keineswegs nur mit leeren Worten bezeigt. Ob er will oder nicht: er muss sein Orchester einstweilen noch reisen lassen, um es überhaupt erhalten zu können. Ergeben sich daraus fühlbare, nachhaltig sich geltend machende Schäden für die Einzelnen, so ist das denen zur Last zu legen, die, wie es längst hätte geschehen sollen, dem Manne, dem Süddeutschland im allgemeinen und München im be-

sonderen zu grossem Danke verpflichtet sind, noch nicht einen angemessenen Teil seiner Bürde abgenommen haben: also in erster Linie dem Magistrat und den Gemeindebevollmächtigten der baierischen Hauptstadt. Kaims schwieriger Situation hat man Rechnung zu tragen. Gar nicht scharf genug ist jedoch die Handlungsweise der Dirigenten und Agenten zu geisseln, die lediglich um des schnöden Geldgewinnes halber in kürzester Frist ein wackeres Orchester von Ort zu Ort hetzen — ohne für derartige ausserordentliche Anstrengungen eine auch nur annähernd genügende materielle Gegenleistung zu bieten. So war der Hofballmusikdirektor Eduard Strauss, der vielen Zuhörern frohe Stunden bereitete, seinen Schutzbefohlenen gegenüber ein schlimmer Blutsauger. Er brachte es fertig, mit seinen Leuten einmal in 40 Tagen 30, ein andermal in 150 Tagen 83 Städte zu bereisen — wobei die Bezahlung derart war, dass verschiedene Mitglieder häufig in den „Herbergen zur Heimat" wohnen mussten, da sie den Preis für ein Unterkommen in einem anständigen Gasthause nicht zu erschwingen vermochten.[1]) Von amerikanischen Managern werden allerdings Ehre und Gesundheit des Orchestermusikers noch geringer angeschlagen: umsomehr Grund für unsere Künstler, allen Lockungen von Agenten, welche die angeblichen Vorteile überseeischer Stellungen und Tournees aufs beredteste herausstreichen, mit grösstem Misstrauen zu begegnen. Etwas honnetter hungert sich's doch noch in Deutschland.

Eine Art Nomadendasein führen auch die Mitglieder der Koburg-Gothaischen Hofkapelle. Von Anfang September bis Neujahr wird in Koburg, von da ab bis Ostern in Gotha gespielt; hierauf folgt noch eine kurze Frühjahrssaison in Koburg. Für die Dauer der Gothaer Spielzeit erhält jedes Mitglied freie Wohnung und Diäten, die eben gerade hinreichen, um die persönlichen Bedürfnisse eines Einzelnen zu bestreiten. Da auch die Jahresgagen im Durchschnitt ausserordentlich niedrige sind, ergibt sich für die Verheirateten, dass, zumal während des ersten Jahresquartals, entweder die Künstler oder ihre zumeist in Koburg ansässigen Familien sich aufs äusserste einschränken müssen. Sich auf einen doppelten Haushalt einzurichten, ist schon für Wohlhabendere kein leichtes Stück — nun gar für mittellose Musiker, die von der Hand in den Mund leben! Deswegen, und der zuweilen hohen Reisekosten halber sind auch die sogenannten Sommerengagements in Bädern für Mitglieder der Orchester kleiner Hoftheater, die mehrere Sommermonate pausieren, nur von bedingtem Wert. Einem relativen Mehr an Einkommen steht unter diesen Umständen ein unvermeidlicher grösserer Verbrauch gegenüber. Ausserdem ist es für jene Musiker fast ausgeschlossen, eine wirklich lohnende Sommerstellung zu erhalten. Die Badedirektionen schliessen nur gern

[1]) Bezeugt durch die Zeitschrift „Das Musikkorps" (Berlin, 21. 7. 1892).

Kontrakte für die sogenannte volle Saison — 1. Mai bis 15. oder 30. September — ab, weisen also selbst tüchtige Kräfte zurück, die sich ihnen für Juni, Juli, August antragen. So werden jene Monate für viele, die ihre Angehörigen nicht darben sehen wollen, zu einer bösen Sorgenzeit. Denn die Hofbureaukratie sagt: wessen Dienste nur für dreiviertel des Jahres in Anspruch genommen werden, der bekommt auch nur für dreiviertel des Jahres zu essen — und die Fürsten, die auf schleunige Abhilfe dringen würden, wenn man ihnen die Sachlage Zug für Zug getreulich darstellte, werden gleicherweise in herzoglichen und in königlichen Residenzen durch ihre vortragenden Räte und Vertrauenspersonen über das Los ihrer Hofmusiker absichtlich im Unklaren gelassen.

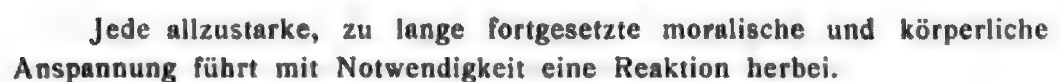
Ich höre fragen, warum ich das Orchestermitglied als pater familias in den Vordergrund rücke. Die Unverehelichten könnten sich doch ganz ordentlich durchbringen; und wer zwinge einen armen Teufel zu heiraten und Kinder in die Welt zu setzen? Das ist Gassenweisheit. So lange wir noch die Familie als Grundpfeiler eines geordneten Staatswesens betrachten, so lange darf die Begründung einer solchen nicht erschwert, also nicht vom Nachweis des Vorhandenseins einer auskömmlichen Rente abhängig gemacht werden. Gerade für den Orchestermusiker, der durch seine engen Beziehungen zum Theater, durch den berufsmässig gegebenen Verkehr in öffentlichen Lokalen jeder Art, durch die nicht von seinem Willen abhängige, von Tag zu Tag sich ändernde Arbeitseinteilung mancherlei Versuchungen ausgesetzt bleibt, ist es von zwiefacher Wichtigkeit, an einem Heim, an einer geregelten Häuslichkeit einen moralischen Rückhalt zu besitzen.

Doch auch die Mitglieder der grossen Hof- und Stadttheater-Orchester denken an den Begriff Ferien mit gemischten Gefühlen. Sie ihrerseits, weil die Ruhepause, deren sie dringend benötigen, im allgemeinen zu knapp bemessen ist. Für Korporationen, die eine so bedeutende künstlerische Verantwortlichkeit auf sich lasten haben, die im Laufe des Jahres auf mannigfachen Feldern soviel Energie und Intelligenz bewähren müssen, wie die Münchner Hofmusiker oder die Leipziger Gewandhaus-Garde, wären sechs Wochen Ausrastens sicherlich nicht zu viel. Ist eine derartig lange Unterbrechung im Hinblick auf die unumgängliche Verwertung des sommerlichen Fremdenverkehrs nicht statthaft, so empföhle sich eine Einteilung in der Art, dass etwa vom 15. Juni bis 15. Juli — als während der nachgewiesenermassen schlechtesten Zeit für den Theaterbesuch — und später vom 15.—30. September die Opernvorstellungen eingestellt würden. Billig Denkende werden berücksichtigen, dass unter allen Berufsklassen die des Orchestermusikers in bezug auf Erholung am schlechtesten daran ist. Er

kennt keine Sonntagsruhe, keinen Feiertag. Das sonntäglich gefüllte Haus soll für den Direktor manche schwach besuchte Wochenaufführung wettmachen. Was hilft es viel, wenn die vorzüglichsten Kräfte auch gelegentlich von der Mitwirkung in einer Spieloper entbunden werden, wenn die Solisten sich zwischen dem zweiten und dritten Akt ablösen? Zwei Aufzüge „Meistersinger" oder „Siegfried" sind für den Vertreter der ersten Hornstimme im Rahmen der regelmässigen Jahrestätigkeit einer Bühne gerade genug. Und wer entlastet die „zweite Garnitur" der Bläser und und das Gros der Streicher? Wagner hatte wenige Aufführungen des „Ringes" im Auge, die den Charakter des ganz Aussergewöhnlichen, des Festlichen tragen sollten; die Bühnenleiter werkeln die Tetralogie dutzendweis herunter, weil die „Götterdämmerung" gegenwärtig die höchste Kasseneinnahme verbürgt. Es ist also nicht Wagner, sondern der Direktor, der die Instrumentalisten überanstrengt. Dazu soll, wenn anders das in Frage stehende Institut sich kein Armutszeugnis ausstellen will, ein deutliches Bild vom Schaffen, von den Bestrebungen unserer Tage entworfen, und das ruhmwürdige, noch zu unserem Herzen sprechende Alte von Zeit zu Zeit neueinstudiert werden. Dazu sollen symphonische Konzerte vorbereitet werden, damit die gemeinnützigen Zwecken dienenden Fonds doch einen Notgroschen hergeben, wenn Krankheitsfälle eintreten oder die Familie ihres Ernährers beraubt wird.

All diese gehäufte, vielfach überschwere Arbeit lastet hauptsächlich auf den Schultern der teils zur Not erträglich, teils jammervoll bezahlten Orchester. Und zwischen Frühdienst in der Kirche, Vormittagsprobe, Nachmittagslektion und einer sich womöglich bis gegen Mitternacht hinziehenden abendlichen Aufführung muss schlechterdings noch eine Übungsstunde eingeflickt werden, damit das technische Können auf der Höhe bleibt.

Wo soll das hinaus?



Jede allzustarke, zu lange fortgesetzte moralische und körperliche Anspannung führt mit Notwendigkeit eine Reaktion herbei.

„Es klingt durchaus glaublich" — so las ich in einem Bericht eines Auschusses der zweiten hessischen Kammer mit Bezugnahme auf eine Eingabe der Darmstädter Hofmusiker vom Jahre 1901 — „wenn an einzelnen Fällen dargetan wird, dass häufig ein frühzeitiger Kräfteverbrauch die Berufstätigkeit und damit die Grundlagen der wirtschaftlichen Existenz in Frage stellt." Dieser von einem unbeteiligten, ganz objektiven Beurteiler ausgesprochene Satz fällt noch mehr ins Gewicht, insofern sich bei einem Vergleich ergibt, dass im Opernspielplan des Darmstädter Hoftheaters der Jahre 1900 und 1901 besonders anstrengende Werke eher seltener an der



IV. 14

FELIX MENDELSSOHN
NACH DEM PORTRÄT VON ED. MAGNUS



ANTONIO SALIERI
† 7. MAI 1825



IV. 14

Reihe waren, als in dem eben diesen Zeitraum ausfüllenden Repertoire anderer Bühnen von ähnlichem Charakter und mit einem ungefähr gleich hohen, will sagen gleich bescheidenen Orchesteretat. In weiteren Kreisen weiss man überhaupt nichts oder so gut wie nichts davon, dass es eigene Instrumentalistenkrankheiten gibt, mit denen auch bei angemessenen Einkommensverhältnissen zu rechnen ist. Durch das ständige Musizieren bei künstlichem Licht werden die Augen leicht angegriffen. Bläser, vornehmlich Hornisten, spüren es, dass sie ihren Lungen sehr viel zumuten und haben oft mit den Zähnen zu tun. Auch Magenleiden sind bei ihnen nichts aussergewöhnliches, insofern Bläser bei vielstündigen Proben sich unter den Pausen mit dem Essen sehr in acht nehmen müssen. Nicht selten kommt die sogenannte Geigerkrankheit vor, eine Nervosität des rechten Armes, die innerhalb kurzer Zeit zur Dienstunfähigkeit führen kann, wenn sich hinlängliche Schonung nicht ermöglichen lässt — womit es vornehmlich seine Schwierigkeiten hat, wenn der Betreffende in einem kleineren Orchester angestellt ist. Dass die Kopfnerven bei ausführenden Musikern aufs stärkste in Mitleidenschaft gezogen werden, dürfte auch dem Laien ohne weiteres einleuchten. Die stete Sorge um haarscharfe, hier und da durch eine verwickelte Rhythmik erschwerte, dazu in der Tonstärke genau abzuwägende Einsätze, das fortwährende Auf und Ab im Durchmessen der Stufenleiter der seelischen Affekte, die vom ersten bis zum letzten Takt mit höchster Sorgfalt zu regelnde geschmeidige Anpassung an den Vortrag des Sängers, den man nicht sieht, sondern mit dem man nur durch das „Medium" des Kapellmeisters in Verbindung steht: das sind nur einige der Hauptmomente, die eine Anspannung des Nervensystems mit sich bringen, wie sie kaum in irgendeiner anderen menschlichen Tätigkeit verlangt wird. Somit sind die Neurastheniker unter den Orchestermusikern besonders zahlreich zu finden. Alle diese Berufskrankheiten müssen natürlich um so häufiger und um so heftiger auftreten, wenn der Organismus, bei knapper Entlohnung, durch ungenügende Ernährung heruntergekommen, erschöpft ist.

Noch übler steht es erklärlicherweise um die Gesundheit der Musiker, die in der raucherfüllten, verdorbenen Luft von Brauereisälen, Tanzetablissements, Variétés mitunter bis zum grauenden Morgen den Bogen zu führen gezwungen sind. Die Entlohnung: ein Pappenstiel. Und mit einer Anweisung auf die bessere Welt werden im vornherein die ausgestattet, die bei den meisten Badekapellen mitwirken. In ganz oder zu zwei Dritteln offenen Pavillons untergebracht, von dünnen, schlechtschliessenden Vorhängen nicht sowohl geschützt als in der Handhabung der Instrumente behindert, werden sie durch ein barbarisches Herkommen, anders ausgedrückt, durch die grenzenlose Dummheit oder Rücksichtslosigkeit




irgendwelchen Badekommissariates dazu genötigt, jeder Witterung Trotz zu bieten. Ist es schon keine Kleinigkeit, bei einer niedrigen Temperatur im Freien still *sitzend* eine mechanische Arbeit verrichten zu sollen: wie erst, wenn noch eine geistige Anstrengung dazu kommt! Ich bezeuge, dass ich zu Baden-Baden, Reichenhall, Kissingen, Münster am Stein die Musiker in einem zugigen Kiosk bei acht und sieben Grad Réaumur Frühkonzerte ausführen hörte. Wie viele Schwindsuchtskandidaten mögen darunter gewesen sein?

Hingegen wird mehrfach verlangt, dass diese Vorübungen für einen sibirischen Winterfeldzug in „tadelloser Adjustierung" von statten gehen. Der zähneklappernde, trübselige Tropf, dessen Mittagessen nicht selten aus einem Wecken und einem Stück Wurst besteht, ist gehalten, dem in zwangloser Morgentoilette nach Gefallen hin und her schlendernden, sein Tun gemeiniglich verständnislos angaffenden Badephilister in wohlgebügeltem hohen Seidenhut gegenüberzusitzen. Schaut man sich überhaupt im Kapitel der für Musiker heute noch bestehenden „Kleiderordnungen" ein wenig um, dann trifft man auf Dinge, die bald zum Lachen, bald zum Zorn reizen. O heiliges Mittelalter! Dass Hofmusiker bei Hofkonzerten und anderweitig noch eine Hofuniform zu tragen haben, drückt ihre soziale Stellung insofern gewiss nicht herunter, als ja auch für Zivilbeamte mittlerer, hoher und höchster Rangklassen bei bestimmten Gelegenheiten Degen, Schiffhut und Tressengewand vorgeschrieben sind. Aber wie kann man verlangen, dass ein Familienvater, dessen gesamtes Einkommen 1800 Mark und darunter beträgt, jene goldstarrende Galatracht aus eigener Tasche zahle? Was ist das vollends für eine Unüberlegtheit, einem Musiker, der vor dem kleinsten Einkauf den Pfennig zweimal umkehrt, zuzumuten, bei jeder Vorstellung, ja beim lumpigsten Ballet, in Frack und weisser Kravatte zu spielen? Ob der Herr Generalintendant, der solches verordnet, eine Ahnung davon hat, was die hierdurch bedingten Ausgaben für Wäsche und anderes im Miniaturbudget seines Untergebenen ausmachen? Er würde in keine kleine Erregung geraten, sofern man ihm von seinem Ministergehalt gleich vornweg einen entsprechenden Prozentsatz als Repräsentationsopfer abforderte! Genügt es denn nicht, wenn der Musiker in anständiger, dunkler Kleidung erscheint?[1]) Sollte, was ja mit der Zeit geschehen mag, auch im Wirkungskreise jenes Fanatikers der Etikette das verdeckte Orchester zur Einführung gelangen, so wäre er wohl imstande, einem

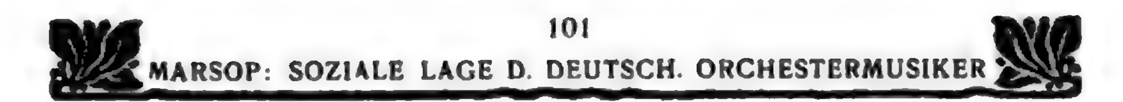
[1]) Nicht nur in Hoftheatern besteht der Frackzwang für die Spieler. So müssen auch z. B. im Kursaal von Montreux die Musiker mit dem Gesellschaftsanzug angetan sein. Wie reimt sich das mit den vorurteilslosen Anschauungen, um derentwillen man den Republiken im allgemeinen und der freien Eidgenossenschaft im besonderen die schönsten Komplimente macht?

Musiker, der nach Bayreuther Muster sich's dort von Rechts wegen in Hemdärmeln bequem machte, die „Karzerstrafe" zuzudiktieren — die, gemäss einem nach wie vor in Kraft befindlichen Statut vom Jahre 1845, am fraglichen Institut über Unbotmässige noch verhängt werden kann. Welche Vorstellung hegt dieser bis in die Fingerspitzen ehrenhafte und nichts weniger als unbegabte, aber leider um vier Jahrhunderte zu spät geborene und ganz und gar unmusikalische Chef wohl vom Wesen eines freien, redlichen ausübenden Künstlers, wenn er heutigestags folgenden Ukas bekannt gibt: „Das Aufrücken der Königlichen Kammermusiker in eine höhere Gehaltsklasse wird von nun an nicht mehr lediglich von der Anciennität, sondern auch von ihrem künstlerischen und persönlichen Verhalten abhängen"? Ahnt er nicht, dass er sich mit derartigen Kundmachungen ganz in die Hände von Geschichtenträgern und Gebärdenspähern gibt? Im übrigen leben anscheinend noch andere Intendanten, die schnurrigerweise just den Orchestermusiker als ein in sozialer Hinsicht äusserst rückständiges Individuum betrachten und ihm die ungemeinsten Dinge zutrauen. Im § 78 des Theaterhausgesetzes des Deutschen Bühnenvereins, der doch nur angesehenere Institute umfasst, steht geschrieben: „Im Orchesterraum darf weder gegessen noch getrunken, auch keine Zeitung gelesen und sonst dergleichen vorgenommen werden." Wenn ich dieses köstliche „dergleichen" richtig deute, so hat man darunter zu verstehen, dass auch Kegelschieben, Scheibenschiessen und Velozipedfahren im Orchesterraum verboten sind. Wenigstens während der Vorstellung.

In saurer, oft aufreibender Arbeit früh seine beste Kraft zusetzend, ungenügend entlohnt, von Vorgesetzten bald durch Hochmut, bald durch offensichtlich erkünstelte Freundlichkeit verletzt, von unserer erst seit kurzem zu grösserem Wohlstande gediehenen und deshalb noch kindisch besitzstolzen bürgerlichen Gesellschaft als vermögenslos über die Achsel angesehen, hat der deutsche Orchestermusiker sich zu allem übrigen noch gegen eine sehr empfindliche Konkurrenz zu wehren. Sie macht sich auf verschiedene Weise geltend. Für die grösseren, eine höhere Stufe der Künstlerschaft behauptenden, meist einem Hoftheater angeschlossenen oder von einer städtischen Verwaltung besoldeten Orchesterkörper durch das Eindringen von Ausländern. Für die kleineren, einer festen Organisation entbehrenden, aus ungleichartigen Spielern sich zusammensetzenden und dem Erwerb, wie er sich gerade bietet, nachgehenden Verbände durch die Berufsgenossen in Uniform, die Beamten- und die Lehrlingskapellen. Was das Sicheinnisten von Fremden in angesehene einheimische Korporationen betrifft, so möcht' ich solche Gefahr nicht unter-, aber auch nicht überschätzen. In

den Dutzenden von Mitgliederlisten, die mir vorlagen, fand ich eine allerdings beachtenswerte, aber noch keine Besorgnisse einflössende Zahl slawischer, besonders tschechischer Namen; auch Holländer, Belgier, Skandinavier tauchten auf. Aber der Prozentsatz der Ausländer kann sich in Zukunft steigern, zumal da die Agenten, über deren kosmopolitisch verwaschene Gesinnung und Mangel an Verständnis für deutschen Kunstgeist ja kein Wort zu verlieren ist, sich neuerdings auch mit dem Import und der Empfehlung von Instrumentalisten befassen. Es kommt doch gewisslich nicht nur darauf an, dass der Bläser oder Streicher ein verlässlicher, ein hervorragender Techniker sei: er muss auch von Natur aus die Fähigkeit in sich haben, den Gefühlswerten, der Deklamation des deutschen Vortragsstiles gerecht zu werden — wozu selbst der suggestionskräftigste deutsche Kapellmeister einen Kroaten oder Urböhmen nicht erziehen kann. Freilich haben deutsche Musiker viele Stellen in englischen, amerikanischen, russischen Orchestern inne. Doch die beiden ersteren führen ihren Hörern in der Hauptsache deutsche Musik vor. In die Tschaikowsky'sche Tonkunst aber mit ihrer Mischung von Steppenextrakt, abgestandenen Pariser Parfüms und italienisch - internationaler Rührduselei findet sich der deutsche Instrumentalist wohl ungleich leichter hinein als der Moskowite in Beethoven. Auch darf man nicht vergessen, dass jene Posten in England und anderswo fast alle von einer Saison zur andern kündbar sind, wenn nicht überhaupt nur für eine Unternehmung von der Dauer weniger Monate besetzt werden, dass dazu selbst mit einem auf längere Frist abgeschlossenen Engagement dort keine beruhigende Abmachung für die Zukunft, für die Tage der Erwerbsunfähigkeit verbunden ist. Wogegen der Ausländer, der in ein gefestigtes deutsches Orchester aufgenommen wird, unmittelbar mit seinem Eintritt oder nach Ablauf einer kurzen Probeperiode die Anwartschaft auf Pension erhält.

Über die Konkurrenz der Militär- und Beamtenkapellen ist vornehmlich während der letzten zwei Jahre ein so reichhaltiges Material der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, dass ich mich in bezug auf dieses Gebiet des mehr negativen Teiles meiner Aufgabe, der Schilderung der vorhandenen Missstände, entschlagen darf. Innerhalb eines weiteren Kapitels, das an dieser Stelle mit Nächstem zum Abdruck gelangen und eine Reihe von unmassgeblichen Vorschlägen zur Besserung der unhaltbaren Lage der Orchestermusiker bringen soll, werde ich auch darzulegen versuchen, welche Figur die Militärkapelle in ihrer heutigen Zusammensetzung macht, welche Rolle sie im Tonleben der Gegenwart spielt, und wie die schwierige Konkurrenzfrage in aller Ruhe einer durch die Logik der Tatsachen vorgezeichneten Lösung entgegenzuführen ist. Für diesmal obliegt es mir noch, über die Konkurrenz durch Lehrlingskapellen, somit auch über diese selbst



und über Verwandtes einige Betrachtungen anzustellen, die in Rücksicht auf den noch verfügbaren Raum kurz ausfallen müssen.

Aus welchen Elementen setzen sich die Lehrlingskapellen zusammen? Wessen Angebot drücken sie herunter, wem zerschneiden sie den Existenzfaden?

Hier steht, hier kämpft Elend gegen Elend. Von Musikern muss nunmehr gesprochen werden, die unter allen die am meisten beklagenswerten sind, weil fortgesetzte Entbehrung und menschenunwürdige Behandlung das Gefühl für das Jammervolle ihres Daseins abgestumpft, wenn nicht erstickt haben — sofern es je rege war.

Ein kleines frostiges Arbeiterheim oder ein überschuldetes Bauerngütchen. Es ist ein derbknochiger Junge da, der, allerhand schlechte Beispiele vor Augen, sich nicht ordentlich mitanstemmen mag. Er wird grösser, er kann denen, bei denen Schmalhans Küchenmeister ist, nicht länger auf der Tasche liegen. Ein ehrsames, schwielenziehendes Handwerk lockt ihn nicht. Der Vetter Franz, der ihm das Harmonikaspielen beibrachte, der hat's gut: er ist Musiker geworden, geigt mit seinem „Direktor" dort herum, wo es gehörig Freibier absetzt, auch Gratiszigarren. Dazu die Mädels . . . Und, wenn er später zum Militär kommt, der Franz, dann braucht er nicht mit dem Schiessprügel zu schuften — dann sitzt er in der prallen Uniform auf der Estrade, schnurrt mit den Kameraden sein Stück ab, wird beklatscht, hernach flott traktiert — heidi! Unser Freund lässt sich also auch zu einem Stadtpfeifer, alias Kapellmeister, in die Lehre tun. Der Lehrherr hat nicht Zeit oder Lust, Unterricht zu geben. Das besorgt der Grossbursche. Natürlich nur dann, wenn der Neueingetretene nicht etwa für irgendwelche häusliche Verrichtungen eingespannt ist. Gibt's keinen Kohl zu putzen, keine Kinder zu wiegen, dann eignet er sich mit Ach und Krach die Technik eines Blasinstrumentes, dazu auch soviel Violinkratzen an, dass es für einen Kirmeswalzer ausreicht. Danach zieht er, als fertiges Mitglied der Bande, in Bier- und Ballokalen oder zu Tanzgelegenheiten auf die Dörfer mit herum, muss sich der für den jungen Körper notwendigen Nachtruhe entwöhnen, wird mit dem vertraut, was gerade noch gefehlt hat, um alle schlechten Instinkte in ihm aufzustacheln, ruiniert sich geistig und physisch, ehe er Mann geworden ist. Ohne moralischen Halt, besitzt er nicht den Mut, dem Lehrherrn gegenüberzutreten, sich einen auch nur bescheidenen Lohngroschen auszubedingen. Er wird weiter mit geschleppt, von Kneipe zu Kneipe, von Jahr zu Jahr . . . Allgemach zerrinnt der schöne Traum von der schmucken Uniform, der späteren Zivilversorgung, dem Auftrumpfenkönnen vor Vettern und Basen. Das Dasein ist nur noch ein stumpfes, dumpfes Vegetieren, aus dem er höchstens einmal aufgeschreckt wird,

wenn ein roherer Leidensgenosse mit einem Rippenstoss dareinfährt. In der Perspektive: das Armenhaus, das Hospital. Der Lehrherr aber hat wieder einmal eine billige Kraft gewonnen. Und sobald er eine Anzahl solcher billiger Kräfte beisammen und aneinandergekoppelt hat, ist er natürlich imstande, bei Gastwirten, kleineren Vereinen, Besitzern von Vergnügungslokalen die Leiter solcher Kapellen zu unterbieten, die fertig ausgebildete Spieler engagieren und ihnen wenigstens eine dürftige Entlohnung bieten müssen. — Fraglos gibt es auch hier und da einen redlichen, sich seiner Verantwortlichkeit bewussten Prinzipal. Doch ich hatte den typischen Fall zu schildern.

Jetzt zu denen, die von den Lehrlingskapellen an die Wand gedrückt werden. Nehmen wir einige Bände der „Deutschen Musiker-Zeitung" zur Hand und gehen wir die Anzeigen durch. „Städtische Musikdirektoren" oder handfeste Routiniers, die sich beliebige, von Niemand bestrittene Titel beilegen, suchen in Orten bis um die 20 000 Einwohner erste Klarinettisten, erste Trompeter, die zugleich gute Geiger sein müssen, für ein Monatsgehalt von durchschnittlich 60 Mark. Nicht oft darüber. Dann aber werden merkwürdige Ansprüche erhoben. Eine Gage von sage und schreibe 75 Mark stellt der Stabschwinger im freundlichen, nahrhaften Göppingen einem „ersten Geiger" in Aussicht, der „ordentlicher Klavierspieler ist und bei Blasmusik beliebiges Blechinstrument übernehmen kann". Weiter nichts! Wie man mit einem durch Privatstunden und anderem unregelmässigen Nebenverdienst nur selten sonderlich erhöhten Grundeinkommen von 720 bis 900 Mark leidlich zu leben, sich anständig zu kleiden, und eventuell noch eine Familie zu erhalten vermag — selbst die billigsten Lebensmittelpreise und niedrigsten Wohnungsmieten vorausgesetzt, die gegenwärtig im Deutschen Reiche zu verbuchen sind —: das wird Vielen ein Rätsel sein. Doch auch diese Musiker sind noch glücklich zu preisen, wenn man ihr Los mit dem der zu vielen, vielen Hunderten zählenden Ärmsten vergleicht, die, oft mit einem vorzüglichen Zeugnis von einem namhaften Konservatorium entlassen, sich für ein Durchschnittsgehalt von 30 Mark monatlich und die Zusicherung „guter freier Station" verkaufen, um nicht mit dem Hut in der Hand am Strassenrande betteln zu müssen.

Was hat man unter „freier Station" zu verstehen? Hier ein Auszug aus den mir zur Verfügung gestellten schlichten Aufzeichnungen eines vertrauenswürdigen Mannes, der jetzt darum froh ist, bei magerer Kost sich doch wieder als Mensch zu fühlen, nachdem es ihm beschieden war, jahrelang alle Bitternis des Elends auszuschöpfen. „In Bünde i. W., Kapellmeister . . . , mussten wir, unserer zwölf, zu je sechs Mann mit drei Betten und zwei Kammern vorlieb nehmen, deren Höhe 1,65 Meter

betrug. Verschiedene erkrankten. Gesunde und Kranke schliefen alsdann im gleichen Bett. Ein Kollege wurde endlich ins Hospital aufgenommen, wo er nach wenigen Tagen an Unterleibsschwindsucht starb. Ein Lungenkranker erhielt die Entlassung; zwei Monate hatte er mit einem Gesunden das Bett geteilt. Die Kost war schlecht . . ." In Egeln bei Magdeburg, Kapellmeister . . ., schliefen wir zu zwölf Mann in einem elenden Raum, dessen Fussboden seit Jahren nicht gescheuert war. Mein Bett hatte schon mein Vorgänger drei Monate benutzt. Dann habe ich es 14 Tage gebraucht — und danach das Engagement aufgegeben. Die Beköstigung war miserabel. Unsere Waschung mussten wir morgens im Hofe unter freiem Himmel vornehmen . . ." „Bei Herrn Kapellmeister . . . hatten wir Kellnerdienste zu verrichten. Der servierende Kollege steckte sich aus guten Gründen auf dem Weg von der Küche nach dem Speiseraum die Taschen voll Kartoffeln; wenn er dann ins Zimmer trat, wurde er förmlich überfallen. Übrigens gab es für uns meist erst um vier Uhr Mittag. Vorher wurde geprobt . . ."

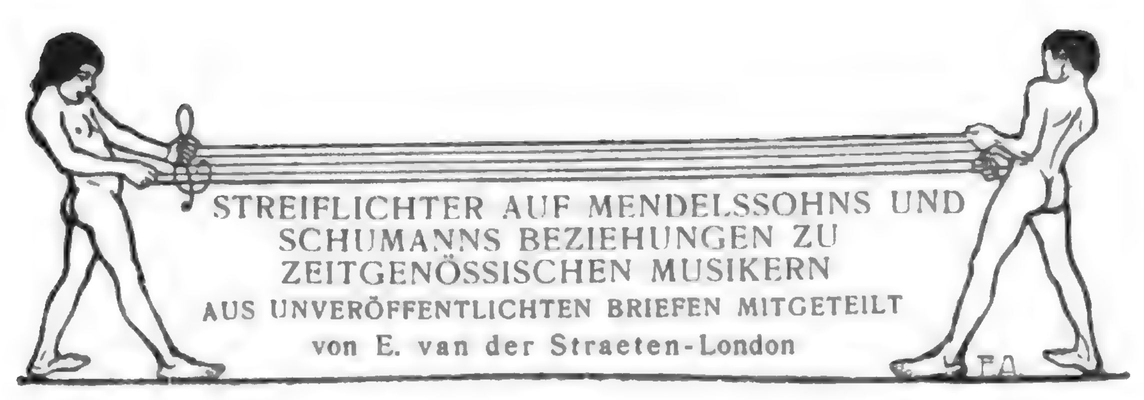
Wenn es „Enterbte" gibt, so sind es diese Musiker. Wer nicht nur im behaglichen Zimmer wohlgefügte Berichte über glänzende Hoftheater-Vorstellungen geschrieben, sondern sich draussen in der Welt umgetan hat, wird mir bestätigen, dass mein Gewährsmann die Farben wahrlich nicht zu stark aufträgt. Dennoch fehlt es nicht an Prinzipienreitern, die meinen, man müsse „auch auf diesen Gebieten das freie Spiel der Kräfte walten lassen". Niemandem dürfe das Recht verschränkt werden, sich so viele Lehrlinge und Gehilfen zu halten, als er wolle, sie so zu beschäftigen, wie es ihm gutdünke, sie abzufinden, wie es ihm behage. Niemand brauche sich von einem städtischen oder genossenschaftlich gewählten Inspektor daraufhin kontrollieren zu lassen, ob die freie Station, die er kontraktlich zusichere, auch menschenwürdig sei. Keiner habe drein zu reden, wenn in einem von zwei Parteien unter erstaunlich ungleichen Bedingungen geführten Konkurrenzkampf Tausenden das Messer an die Kehle gesetzt werde, wenn Tausende stürben und verdürben, deren Hinsiechen doch wohl auch einen Verlust für die Volkskraft bedeutet. Um alles in der Welt: das erste, wichtigste Grundrecht des Individuums sei es doch, ungestört seinem Erwerbe nachgehen zu können! Man beklage es, dass jeder Stümper und Schwindler, ohne Einspruch zu befürchten, nach Gefallen zwei, drei Konservatorien eröffne und dazu beitrage, dass ein ausgedehntes Musikerproletariat entstehe, für das es an Erwerbsgelegenheit mangele. Wer zwinge denn die Eltern, ihre Kinder solchen Leuten zu überantworten? Solle vielleicht jedem Einwohner ein Gensdarm als treuer Eckart beigegeben werden? Seien ferner unter den Hunderten von Leitern improvisierter Musikschulen nicht auch einige redliche Männer mit tüchtiger

Vorbildung? Wolle man diese zugleich mit den unredlichen treffen, durch einen Befähigungsnachweis schikanieren? Unterbände man den Unternehmungsgeist mehr und mehr, so würde schliesslich niemand sich vom Flecke rühren — und Deutschland fraglos zurückgehen! Und man hielte sich darüber auf, dass auch die unter Regierungsfittigen ihre Wirksamkeit entfaltenden Unterrichtsanstalten für Musik eine Unzahl von Eleven ohne gründlichere Vorprüfung aufnähmen, durch die Kurse peitschten, sie selbst bei ganz ungenügendem Können mit günstigen Reifezeugnissen verabschiedeten — um Platz für neue zahlende Schüler zu gewinnen? Ja, wenn diese staatlichen Akademieen nicht ordentlich Geld herauswirtschafteten, dann müsse doch die Steuerschraube noch stärker angezogen werden! Unglaubliche Zumutung! Das Proletariat, die stellenlos Herumlungernden, Hungernden, den Hass und die Erbitterung gegen alle Bessergestellten Schürenden: mit denen werde man schon fertig werden. Dazu gebe es Gewehre und Kanonen. Das fehle fürwahr noch, dass der unerträgliche Obervormund, der Staat, seine Nase rechts und links in das musikalische Bildungswesen hineinstecke!

Er wird es dennoch tun, meine Verehrtesten. Auch auf diesem Gebiete wird ein Stück notwendiger sozialer Gesetzgebung durchgeführt werden, ohne dass wir uns zu Bebelianern wandeln, ohne dass wir einer regsamen, loyalen Unternehmungslust das Lebenslicht ausblasen, ohne dass Deutschland zurückgeht. Was ist der Staat? Für grosse Kinder und für Selbstsüchtige, die des rechten Gemeinsinns entbehren: ein Phantom — der schwarze Mann, der in alles dreinredet, alles tyrannisiert, alles an sich rafft. Für Verständige: weiter nichts als die Gesamtheit der Bürger. Der Gesamtheit muss aber daran gelegen sein, dass offene, schwärende Wunden, die sich an ihrem Körper gebildet haben, in sorgsamer, geduldiger Pflege ausgeheilt werden. Denn sonst fressen sie weiter.

Ein Schlussartikel folgt im Tonkünstlerfest-Heft (II. Mai-Heft)





Schluss

Während seines Aufenthaltes in Rom (1830 31) scheint Mendelssohn in intimem Verkehr mit **Berlioz** gestanden zu haben, obwohl Letzterer in den veröffentlichten Reisebriefen Mendelssohns nicht erwähnt wird. Zwölf Jahre später unternahm Berlioz eine Kunstreise durch Deutschland und teilte Mendelssohn mit, dass er die Absicht hege, in Leipzig einige seiner Werke zur Aufführung zu bringen. Der folgende Brief enthält die Antwort Mendelssohns darauf und gibt gleichzeitig Aufschluss über Kosten und Einnahmen von Orchesterkonzerten vor sechzig Jahren.

Die Übersetzung des französischen Originales lautet:

Leipzig, 25. Januar 1843.

Mein lieber Berlioz!

Ich danke Ihnen von ganzem Herzen für Ihren freundlichen Brief, und dass Sie noch das Andenken an unsere Römische Freundschaft bewahrt haben! Ich werde Sie nie in meinem Leben vergessen, und freue mich darauf, Ihnen dies in kurzer Zeit mündlich in meinem Vaterlande sagen zu können. Alles, was ich tun kann, um Ihren Aufenthalt hier vergnügt und angenehm zu machen, wird mir nicht allein zur Freude gereichen sondern auch Pflicht sein.

Vor allem bitte ich Sie jedenfalls nach Leipzig zu kommen, weil ich wohl glaube dafür einstehen zu können, dass Sie mit der Stadt zufrieden sein werden, d. h. mit den Musikern und mit dem Publikum. Ich habe Ihnen nicht schreiben wollen, ehe ich mehrere Personen um Rat gefragt hatte, die die Stadt besser kennen als ich, und alle haben mich in meiner Ansicht bestärkt, dass Sie ein ausgezeichnetes Konzert hier werden haben können.

Sie teilen mir nichts über Ihre Pläne mit; Sie sprechen nur davon, dass Sie Ihre Musik zu Gehör bringen wollen, aber ich nehme an, dass dies in einem Konzert geschehen soll, das Sie selber veranstalten. Die besten Tage dafür sind Montage oder auch Samstage. Die Kosten des Orchesters und des Saales belaufen sich auf 100—110 Taler, die Einnahme von einem guten Hause auf 6—800 Taler; wir haben schon solche von 1000 und 1100 gehabt, und, wie schon gesagt, ich bezweifle nicht, dass Sie ein ausgezeichnetes Konzert haben werden. Aber Sie müssten hier sein und das Programm und alles, was nötig ist, mindestens 8—10 Tage vor dem Konzert feststellen; es ist unmöglich, dieses in kürzerer Zeit zu arrangieren; und Ihre persönliche Anwesenheit wird zu einem vollkommenen Erfolg unumgänglich notwendig sein. Aber ich hoffe, dass das keine Schwierigkeiten machen wird, denn die

Sache ist in Dresden ebenso, wo Sie ja auch hingehen werden. Auch könnten Sie hier alles 8—10 Tage vorher arrangieren, dann nach Dresden gehen, dort dasselbe tun (die Reise dauert nur 3½ Stunden) und am darauffolgenden Tage zurückkommen, falls Sie in der Eile sind.

Da Sie mir aber die Einzelheiten Ihres Vorhabens nicht mitteilen, so habe ich Ihren Plan hierherzukommen den Direktoren der Abonnementskonzerte mitgeteilt, die mich beauftragt haben, Sie zu fragen, ob Sie eines Ihrer Werke in ihrem Konzert für die Armen der Stadt aufführen lassen wollen, das am 22. Februar stattfindet; letztere würden ihr Programm Ihren Wünschen gemäss einrichten. Ich musste Ihnen das mitteilen, weil man mich dazu beauftragt hat, aber wenn Ihnen nicht gänzlich die Lust dazu fehlt, das Konzert selber zu geben, so würde ich Ihnen persönlich sehr dazu raten, denn ich bin sicher, dass Sie gut dabei fahren werden.

Vielleicht könnten Sie den Vorschlag der Direktoren nach dem Konzert oder den Konzerten annehmen, die Sie selber zu geben beabsichtigen, wenn es Ihnen überhaupt zusagt.

Ich bitte Sie deshalb, hierherzukommen, sobald Sie Weimar werden verlassen können. Ich freue mich darauf, Ihnen die Hand zu drücken und Sie in Deutschland „Willkommen" zu heissen.

Wenn Sie so früh nicht kommen können und wenn ich inzwischen irgend etwas für Sie tun kann, schreiben Sie mir. Und machen Sie sich nicht über mein schlechtes Französisch lustig, wie Sie es in Rom zu tun pflegten, aber fahren Sie fort, mir ein guter Freund zu sein, wie Sie es bisher gewesen und wie ich immer sein werde.

Ihr ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Dass Mendelssohn frei von kleinlicher Eifersucht war, dafür hat er viele Beweise gegeben, selbst solchen gegenüber, die ihm nicht Gleiches mit Gleichem vergolten haben. Auch Robert Franz hatte ihm und Schumann sein erstes Debut auf der grossen Weltbühne zu verdanken, und ein anderer, der in seinem Vaterlande bis auf den heutigen Tag in unverantwortlicher Weise vernachlässigt worden ist, fand in Mendelssohn mehr Sympathie für seine Jugendwerke, als seine Landsleute späterhin seinen schönen symphonischen und Kammermusikwerken zuteil werden liessen. Dieser Mann war der stets jugendfrische und energische Joachim Raff. Mendelssohns Brief ist wahrhaft köstlich, namentlich wenn er Liszt und Döhler als Komponisten nebeneinanderstellt, oder erwägt, ob es nicht ratsam sei, dem lieben Publikum zunächst die Galopps als Köder vor die Nase zu setzen.

Leipzig, den 20. November 1843.

Hochzuverehrende Herren!

Beiliegenden Brief und beiliegende Kompositionen[1]) habe ich empfangen und kann nicht umhin, Ihnen beides vorzulegen und Sie zu fragen, ob Sie nicht etwas von den Sachen brauchen und so den Wunsch des Komponisten und den meinigen erfüllen könnten? Stünde auf dem Titel der Sachen ein recht berühmter Name, so

[1]) des J. Raff [in Bleistift hier beigefügt].

bin ich überzeugt, Sie würden ein gutes Geschäft damit machen, denn aus dem Inhalt würde gewiss keiner merken, dass manches dieser Stücke nicht von Liszt, Döhler oder einem ähnlichen Virtuosen wäre. Alles ist durchaus elegant, fehlerlos und in modernster Weise geschrieben; aber nun kennt niemand den Namen des Komponisten, und da ist freilich die ganze Lage der Dinge anders. Vielleicht liesse sich aus mehreren Heften eines zusammenstellen; vielleicht fänden Sie, dass gerade eins oder das andere, was mir persönlich weniger zusagt, wie z. B. die Galopps, für das Publikum geeigneter wären — mit einem Worte vielleicht entschliessen Sie sich, irgend etwas davon zu drucken. Kann meine herzliche Empfehlung etwas dazu beitragen, so füge ich sie den Bitten des jungen Mannes recht angelegentlich bei. In jedem Falle bitte ich Sie, die Kompositionen selbst zu prüfen, und denjenigen Freunden, mit denen Sie dergleichen sonst wohl besprechen, vorzulegen, mich dann Ihren Entschluss wissen zu lassen, und mir den Brief wieder zuzuschicken. Möchte aber recht wenig von den Kompositionen dabei sein! Das ist mein Wunsch, um dessen Verzeihung und Entschuldigung Sie bittet Ihr

hochachtungsvoll ergebenster
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Herren Breitkopf & Härtel
Wohlgeboren
Hier

[auf der Rückseite des Briefs:]

1843 — v. H.
20. Novbr. — Mendelssohn
eod — — (wegen Raff)
angenommen — No. 1823

An der Spitze des Hauses Breitkopf & Härtel stand zu jener Zeit Dr. Hermann Härtel, der im Jahre 1835 die Oberleitung übernommen hatte. Er war ein kunstsinniger Mann, dessen liebenswürdige persönliche Eigenschaften ihm die Freundschaft von fast allen hervorragenden Tonkünstlern, sowie vielen bedeutenden Männern auf anderen Gebieten der Künste und Wissenschaften erwarben.

Seine Beziehungen zu Robert Schumann sind bereits aus den veröffentlichten Briefen bekannt geworden. Einige bislang unveröffentlicht gebliebenen Briefe Schumanns an die Obigen, sowie an Fr. Kistner dürften aber um so mehr willkommen sein, als sie interessante Ereignisse aus dieses Meisters Leben berühren.

Der erste Brief bezieht sich auf eine von Simonin de Sire dem Hause Breitkopf & Härtel anempfohlene Gesamtausgabe von Schumanns Werken. Dieser Simonin de Sire (Simonin de S. wie er in nachstehendem Briefe genannt wird) war ein enthusiastischer Amateur-Pianist und -Komponist. Ein Brief Schumanns an Raimund Härtel vom 4. Februar 1838 gibt über diese Angelegenheit Aufschluss; es heisst darin:

„Im Verzeichnis, das er[1]) mich zu ergänzen bittet, vermisse ich folgende:

[1]) Simonin de Sire.



Variations sur le nom Abegg (Kistner) op. 1,
Papillons (Kistner) op. 2,
Etudes nach Paganini Liv. 1. op. 3 (Hofmeister),
Davidsbündlertänze 2 Hefte op. 6 (Friese),
Sonate von Florestan und Eusebius op. 11 (Kistner),
Etudes symphoniques op. 13 (Haslinger)."

Gleichzeitig bittet Schumann um Angabe der Adresse von S. de Sire, da er die in dem Briefe enthaltene nicht entziffern könne. Dann fährt er fort:

„Mit allem Eifer bin ich jetzt beim Ausarbeiten und teilweise Abschreiben mehrer neuer Sachen: 2. Sonate für Pianoforte, — Phantasieen f. Pfte., — Novelletten f. Pfte. — und 3. Sonate f. Pfte., — die einzigen, die ich in den nächsten zwei Jahren herauszugeben gedenke. Gern möchte ich bei Ihnen bleiben, wenn Sie wollten; es geht bei Ihnen so leicht und ohne grosse Worte von statten, wie es der Künstler nur lieben kann."

Die beiden Sonaten sollten aber erst viel später ihre endgültige Gestalt erhalten, während die Phantasieen entweder die Kreisleriana oder die Nachtstücke bezeichnen (der Titel „Fata Morgana" wurde nie gebraucht) und die Novelletten als op. 21 erschienen. Der Wortlaut des Briefes ist folgender:

Leipzig, den 6. Februar 1838.

Verehrteste Herren!

Es wird mir wegen vieler Arbeiten nicht möglich sein, eher als in 4—5 Tagen an Herrn Simonin de S. zu schreiben, da ich es gerne ausführlich möchte.[1]) Haben Sie daher die Güte, ihm mich vorläufig zu empfehlen und zu sagen, dass ich ihm binnen kurzem selbst einen grösseren Brief schicken würde. Geben Sie mir, was ich von andern meiner Verleger bisher für den Druckbogen erhalten (einen Louisd'or) so bin ich's ganz zufrieden! Die Sonaten wird jede 5 Bogen geben — die Phantasieen (die ich Fata Morgana nennen möchte) deren 6, die Novelletten, zwei Hefte (nicht schwer und populär) etwa 8 bis 9. Alle vier Kompositionen also etwa 25 Bogen. Das Honorar hat natürlich Zeit, bis die Sachen fertiggedruckt sind. Sagen Sie mir, ob es Ihnen so gefällt. Mit den Novelletten könnten Sie bald anfangen. Noch bitte ich Sie um ein oder zwei Abzüge der Phantasiestücke, die bis heute ausgedruckt sein sollten.

Ihr ergebener
R. Schumann

Am 8. Dezember 1844 nahm das Ehepaar Schumann mit einer musikalischen Matinee öffentlich Abschied von Leipzig und siedelte nach Dresden über, wo Schumann einen ersten und ernsthaften Anfall seines verhängnisvollen Leidens hatte.

Noch vor der Abreise nach Dresden schrieb er folgende Zeilen:

---

[1]) Die Antwort, die bereits am 8. Februar erfolgte, ist veröffentlicht.

Geehrteste Herren und Freunde!

Endlich der Schluss der Korrektur, deren lange Verzögerung Sie auf Rechnung meines Unwohlseins setzen wollen. Die letzte Revision des 2. und 3. Teils sende ich Ihnen sicher binnen acht Tagen von Dresden aus, wohin ich Sie auch den Rest der Revision der beifolgenden Bogen zu senden bitte. Unsere Adresse dort ist Waisenhausstrasse Nr. 5, I. Etage. Da mir jetzt noch alle grössere anstrengende Arbeiten untersagt sind, so fing ich in den vergangenen Wochen an, eine Ouvertüre, Scherzo und Finale von mir, die zusammen ein Opus bilden, aus der Partitur zu vier Händen zu arrangieren. Es ist dasselbe, das vor ungefähr zwei Jahren mit ziemlichem Beifall in einem Konzert meiner Frau aufgeführt wurde, und nimmt sich recht gut auf dem Pianoforte aus. Jedes der Stücke ist übrigens in sich abgeschlossen und könnte auch einzeln verkauft werden, wo dann auf die Nummer 15—16 Platten kommen würden. Vielleicht sagt Ihnen die Herausgabe der Komposition in dieser Gestalt zu. Jedenfalls hoffe ich Sie selbst noch vor unserer Abreise von hier d. h. vor Freitag zu sprechen, und empfehle mich

Ihrem freundlichen Wohlwollen als

der Ihrige

R. Schumann

Meine Schuld für den Druck der Einladungen usw. zu unserer Matinee wünschte ich gleichfalls noch vor unserer Abreise zu berichtigen. D. O.

d. 12. Dez. 1844.

Sr. Wohlgeboren
Herrn Dr. Härtel
Hier

nebst 2 Noten-Rollen.

Schumanns Kompositionsverzeichnis enthält im Jahre 1849 folgende Notiz: „April und Mai: 35—40 Lieder zu meinem Jugend-Album (op. 79)". Das Liederalbum für die Jugend, wie es jetzt heisst, enthält nur 29 Lieder. In einem Briefe an E. Klitzsch schreibt er darüber:

„Sie werden es am besten aussprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon schliesst, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend."

Am 23. Juni desselben Jahres schreibt er an Dr. Härtel:

„Die letzten Tage war ich mit dem Ordnen des Liederalbums viel beschäftigt. Bis Ende nächster Woche (heute über acht Tage) werden Sie, hoffe ich, das ganze Manuskript haben. Für heute schicke ich nur ein Lied, mit der Bitte, mir bis dahin, wo ich Ihnen das vollständige Manuskript zuschicke, eine Probeplatte fertigen zu lassen."

Der folgende Brief an Dr. Härtel gibt ferneren Aufschluss über diese Angelegenheit:



Dresden, den 29. Juni 1849.

Geehrter Herr Doktor!

Mit grossem Vergnügen habe ich eben das Liederalbum eingepackt; möchten alle guten Wünsche, die ich dabei hegte, in Erfüllung gehen.

Fast vermute ich, wird sich diese Sendung mit einer von Ihnen durchkreuzen. Sollten Sie mir entweder eine Proberolle (-platte?) zugeschickt haben und Sie erhielten nicht gleich eine Antwort von mir, so nehmen Sie an, dass ich mit dem Stich einverstanden bin, und lassen das Album in Angriff nehmen — denn um es am 1. Oktober, wie Sie wünschten, ganz fertig zu bringen, ist allerdings keine Zeit zu verlieren. Noch fällt mir ein, ich habe Ihnen früher von 30 Liedern geschrieben, die das Album enthalten würde — Sie werden aber nur 28 finden, da ich zwei der ganz leichten und kleinen schliesslich herausgenommen. Da Sie nun weniger bekommen als ich versprochen, finde ich einen Abzug am Honorar als sich von selbst verstehend, und bitte also zwei Louis davon zu streichen.

Meinem Anschlag nach wird jetzt das Ganze 48—50 Platten geben. Wenn der Preis nicht über 2 Taler betrüge, so wäre das hübsch und dem grösseren Absatz gewiss erspriesslich. Heute las ich in den „Signalen", dass Rietz nach Berlin gehen würde. Ist dies denn wirklich wahr? Und Lortzing an seine Stelle? — Mit dem Wunsch, dass es Ihnen und den Ihrigen recht wohl gehen möge, schliesse ich für heute, und bin für immer Ihr

ergebener

R. Schumann

Das Inhaltsverzeichnis würde wohl nach dem inneren Titel ein besonderes Blatt bilden und wäre womöglich auf eine Seite zu bringen, wenn es nicht zu eng würde. Das erste Stück finge also mit Seite 5 an.

Auf der Rückseite findet sich folgender Vermerk:

„1849 R. Schumann
29. Juni Dresden
30. —
eod. 40 Ldr. Honorar gesandt.

Dr. H.

Auch an Kistner liegt ein Brief Schumanns vor, der uns über das Honorar für die „Dichterliebe" unterrichtet, das kurz vor des Meisters Hochzeit (12. September 1840) zur Auszahlung kommen sollte:

— Haus,[1]) d. 8. Mai 1840.

Verehrtester Herr!

Um in unserer Sache keine Zeit zu verlieren, schlage ich vor:

1. Sie gewähren mir das Honorar von 24 Louisdor, davon aber nur 20 bar, und den Wert des Restes in Freiexemplaren des Liederzyklus[2]) — also im ganzen (inklusive der üblichen Freiexemplare) 15 Freiexemplare und eines auf feinerem Papier als Geschenk.

[1]) Der Name des Hauses ist unleserlich. Er wohnte damals im „Roten Colleg".
[2]) Dichterliebe, Liederzyklus, op. 48.

2. Sie liefern bis spätestens 7. September die eine Hälfte mit Titel fertig, wo es dann von Ihnen abhängt, ob Sie sie auch alle auf einmal ausgeben wollen oder nicht.

3. Würde ich Sie, wie ich Ihnen bereits sagte, um ein besonderes Blatt für die Dedikation bitten.

Das bare Honorar wünschte ich, da Ihnen das gleich sein wird, im Verlaufe des Monats Juli ausgezahlt. Sagen Ihnen diese Bedingungen zu, so schreiben Sie mir bis morgen gefälligst ein Wort und lassen dann schnell den Stich der Lieder beginnen, die Ihnen, wie ich stets hoffe, keinen Schaden bringen werden.

Freundschaftlich grüssend

Ihr

ergebenster

Robert Schumann

Seiner Wohlgeboren

Herrn Friedrich Kistner

Hier.

Dieser Brief ging nicht durch die Post, da der Umschlag kein Stempel trägt. —

Von dieser Zeit an erlahmte Schumanns Interesse an der „Neuen Zeitschrift für Musik" allmählich mehr und mehr, bis er endlich im Jahre 1844 die Redaktion an Oswald Lorenz übertrug, dem im darauffolgenden Jahre Dr. Franz Brendel in gleicher Eigenschaft folgte.

An den letzteren ist aller Wahrscheinlichkeit nach folgender Brief gerichtet, dessen Umschlag leider nicht erhalten ist:

Verehrtester Herr Doktor!

Sie haben mich gestern leider verfehlt. Es tut mir doppelt leid, da ich mir schon längst vorgenommen, eine Frage und Bitte an Sie zu richten, die nämlich: ob Sie nicht Lust und Muse [Musse] hätten, meiner Zeitschrift manchmal einen Beitrag zu widmen einen freien oder kritischen. Namentlich in Gesangsachen wäre mir hie und da ein Votum Ihrer Hand sehr erwünscht. Vielleicht gehen Sie auf meinen Gedanken ein. Es könnte der Zeitschrift nur von Nutzen sein, ihre Mitarbeiterzahl durch einen so gebildeten vermehrt zu sehen. Erfreuen Sie mich durch eine Zeile Antwort auf meinen Antrag. Das Nähere dann mündlich.

Dank auch für das Liederheft, das nächstens besprochen wird.

Hochachtungsvoll

Freitag. Ihr

ergebener

R. Schumann

Auch der folgende Brief ist an Brendel gerichtet, der z. Z. Herausgeber des Blattes war:

Düsseldorf, den 11. Juli 1853.

Geehrter Freund!

Von dem, was Sie mir schreiben, habe ich nicht die geringste Ahnung gehabt. Die Sache verhält sich so: etwa im Jahr 1845 sprach ich mit Herrn Whistling, ich

hätte 2 Exemplare der Zeitschrift übrig, die unbenutzt dalägen, und ob er sie gegen eine verhältnismässige Gegenleistung an Musikalien für sich gebrauchen wollte. Seit dieser Zeit habe ich nie wieder etwas von dieser Sache gehört, auch von ihm eine Gegenleistung an Musikalien nie erhalten, vom J. 1851 an auch nicht einmal das 3. Exemplar, das ich für meine eigene Bibliothek zurückzulegen gedachte. Ich will auch nicht, dass diese Übereinkunft, von der ich glaube, dass sie gar nicht mehr besteht, als eine ferner dauernde angesehen werde, und bitte Sie, diese Erklärung Herrn Whistling mitzuteilen.

Ich begnüge mich, wenn Sie mir von jetzt an 2 Freiexemplare gewähren, und zwar eines in wöchentlicher Zusendung (durch Bayrhoffer an den Herrn Hinz doch gewiss auch regelmässig expediert), und das andere immer komplett am Schluss eines Bandes. Wollen Sie so gefällig sein, dies in dieser Weise zu arrangieren? — Nun noch etwas, worüber ich Ihren Rat und womöglich Vermittlung mir erbitte. Ich habe in der letzten Zeit meine literarisch-musikalischen Aufsätze in den früheren Jahrgängen der Zeitschrift zu sammeln begonnen und möchte sie in Auswahl und mit der grössten Strenge überarbeitet, als ein Ganzes unter dem Titel: „Aufzeichnungen über Musik und Musiker aus den Jahren 1834—44" erscheinen lassen. Es würde nach meinem Überschlag zwei Bände, jeder von 30 Bogen, geben. Nun dachte ich, dass es wohl angemessen wäre, dem jetzigen Verleger der Zeitschrift zum ersten davon wissen zu lassen und bitte Sie denn, dies zu tun. Ist er dazu geneigt, so werde ich ihm dann selbst das Genaue auseinandersetzen. Es liegt mir nicht daran, etwa Schätze damit zu erwerben; ich möchte ein Andenken an mich hinterlassen; wenn ich sagen darf gewissermassen den Text zu meinem produktiven Schaffen. Noch bitte ich Sie, auch das vorige als etwas im Vertrauen Gesagtes zu nehmen und ausser Herrn Hinze niemanden etwas davon mitzuteilen. — Hier ist es musikalisch sehr still und ich habe mehr Ferienzeit, als ich wünsche. Doch steht mir im Herbst eine desto grössere Anstrengung bevor. Es wird in der Pfalz ein dreitägiges Musikfest stattfinden, das zu dirigieren man mich invitiert hat. Wären Sie doch bei unserem gewesen! Eine solche Gewalt der Musik, namentlich des Orchesters, habe ich vordem noch nie empfunden.

Ich werde mich bemühen, Ihnen für die nächste Musiksaison einen guten Berichterstatter zu verschaffen, obgleich an solchen, wie überall, auch hier kein Überfluss ist. Anderseits wäre der künstlerische Sinn, der schon seit einer Reihe von Jahren über das hiesige Musikleben waltet und den ich vorfindend nur weiter zu pflegen hatte, manchen anderen grösseren Städten gegenüber gar wohl hervorzuheben.

Nun genug für heute und lassen Sie bald wieder von sich hören.

Ihr
ergebener
R. Schumann

In dem Schumann-Werk von Erler, sowie in Jansen „Die Davidsbündler" wird ein Brief Schumanns an Georg Wigand in Leipzig mitgeteilt, in welchem dem Letzteren die Gesammelten Schriften zur Veröffentlichung angeboten werden.

Der Brief ist datiert „Düsseldorf, den 17. November 1852" und es heisst darin u. a.:

„und möchte, was zerstreut und meistens ohne meine Namensunterschrift in den verschiedenen Jahrgängen der neuen Zeitschrift für Musik erschienen, als Buch



Julius Röntgen

* 9. Mai 1855



IV. 14



F. W. MARPURG
†22. MAI 1795



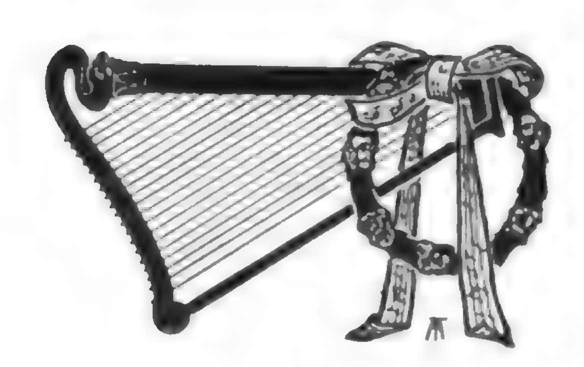
IV. 14

erscheinen lassen, als ein Andenken an mich, was vielleicht manchen, die mich nur aus meinem Wirken als Tonsetzer kennen von Interesse sein würde.

Es liegt mir nicht daran, mit dem Buche etwa Reichtümer zu erwerben; aber dass es unter gute Obhut käme, wünschte ich allerdings."

An Strackerjan schreibt er wiederum am 17. Januar 1854, dass er von seiner Reise nach Holland zurückgekehrt und jetzt mit einer bedeutenden literarischen Arbeit beschäftigt sei: seine musik-literarischen Arbeiten zum Druck vorzubereiten. „Wie sie denn bis zur Ostermesse in vier Bänden erscheinen werden." Und so geschah es auch. Das Honorar, das Schumann von Wigand dafür erhielt, war nicht so viel, als ihm im Jahre vorher für ein Heft von sechs Liedern gezahlt wurde.

Was aber den Brief an Wigand betrifft, so liegt die Vermutung nahe, dass die Jahreszahl 1852 irrtümlich für 53 steht. Die Übereinstimmung ganzer Sätze (die durch die Sperrungen angedeutet ist), sowie der Inhalt des bislang unbekannten Briefes an Brendel scheinen darauf hinzudeuten, um so mehr, da das letztere Schreiben doch einem Anerbieten an den Verleger der „Neuen Zeitschrift" (Whistling) gleichkommt. Ehe aber das Werk, das den herrlichen Charakter des grossen Mannes so glänzend beleuchtet, durch die Presse gegangen war, hatte diesen schon sein trauriges Schicksal erreicht, das ihn seinen Freunden und der Welt auf immer entriss.





BÜCHER

147. **Max Grossmann:** Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige? Eine ketzerische Studie. Verlag: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin 1904.

Möge niemand, der sich eine gute Geige kaufen will, versäumen, vorher diese kleine Schrift gründlich zu lesen. Der Verf., der in Friedrichsfelde bei Berlin Sanitätsrat ist, hat sich seit Jahren theoretisch und praktisch mit dem Geigenbau beschäftigt, auch eine neue Bratsche mit Geigenmensur und eine grössere Bratsche mit weit grösserem Ton als die gewöhnlichen konstruiert. Er ist ein entschiedener Gegner der Theorie, dass eine Geige, um gut zu sein, alt und viel gespielt sein müsse. Er ist der Ansicht, dass ebenso wie die Geigen Stradivari's sofort brauchbare, ja gleich Meisterinstrumente gewesen sind, auch heute nach den physikalischen Gesetzen richtig gebaute Geigen sofort gut klingen, nicht erst lange ausgespielt sein müssen. Erringt Grossmanns Theorie, was zu hoffen ist, den Sieg, dann werden die kolossalen Preise, die die Händler heutzutage für oft minderwertige alte Instrumente einheimsen, nicht mehr gezahlt werden, dann werden die Künstler gern eine neue gute Geige zur Hand nehmen. Mit Recht weist Grossmann wieder darauf hin, dass das Geheimnis der italienischen Geigenbauer nicht im Lack beruht, dass wir das Lackrezept Stradivari's kennen und demgemäss jedes Instrument so lackieren können. Mit Recht betont er, dass der Spieler sich täuscht, wenn er die Ansprache seines Instrumentes durch vieles Spielen verbessert zu haben glaubt, dass jede alte Geige wohlwollend und mit einer gewissen heiligen Scheu probiert, bei ihr nicht ansprechende Töne mit allen nur möglichen Gründen entschuldigt werden. Grossmann vertritt die sehr beachtenswerte Ansicht, dass die alten Meister die Eigentöne der Resonanzplatten bei den Geigen (d. h. die Töne, die entstehen, wenn man die Platten mechanisch in Schwingungen versetzt) harmonisch abgestimmt haben. Da die Eigentöne der Platten von der Holzstärke der letzteren abhängen, so habe man also einen Massstab, wie stark man die Platten nehmen müsse, damit sie zu einander passen. Die genaue gegenseitige Anpassung der Platten lasse sich nicht mit dem Zirkel und dem Metermass, sondern nur mit dem Gehör erreichen. Sind die Resonanzplatten richtig gewählt, dann ist nach Grossmann der schöne Ton und die schöne Ansprache da, hält das Instrument jeden Vergleich aus und zwar nicht bloss für kurze Zeit, sondern für immer. Dr. Grossmann lässt durch Herrn Seifert (Berlin, Kaiserstr. 39) Geigen nach seiner Theorie bauen und hat, wie er in seiner Schrift berichtet, schon eine Anzahl Künstler vollkommen bekehrt.

Dr. Wilh. Altmann

148. **Heinrich Rietsch:** Die deutsche Liedweise. Ein Stück positiver Ästhetik. Mit einem Anhang: Lieder und Bruchstücke aus einer Handschrift des 14.—15. Jahrhunderts. Verlag: Karl Fromme, Wien und Leipzig 1904.

Ein sehr beachtliches Werk des bekannten Komponisten und Prager Professors, wenn wir auch nicht jede ästhetische Ansicht teilen und nicht jede ästhetische Schlussfolgerung anerkennen können! Der Autor betrachtet das Lied sowohl vom sprachlichen wie vom musikalischen Standpunkt aus und bewährt sich beidemal als Fachmann; und

zwar beschäftigt er sich ausschliesslich mit dem deutschen Lied, das er für eine in fremde Sprachen unübersetzbare Gattung für sich erklärt. Er untersucht es nach jeder Richtung und versteht ins besondere die Grenzscheide zwischen Sprache und Gesang vortrefflich und deutlich festzustellen. Dabei hält er immer an der Einheit des Kunstwerkes fest. So erscheinen ihm Harmonie und Rhythmik organisch mit der Melodie verbunden, wie das Physische und Psychische im lebenden Organismus; und in J. S. Bach z. B. sieht er schon moderne Harmonik und Rhythmik gleichzeitig verkörpert. Er unterscheidet drei geschichtliche Hauptepochen des Liedes. Die erste ist ohne musikalisch-metrische Grundlage und reicht bis ins 17. Jahrhundert. Ihr gehört auch das Minnelied noch an (wie das dieses nachahmende Meistergesangslied übrigens auch). Die zweite Epoche hat selbständigen musikalischen Rhythmus und reicht bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit Schubert setzt die dritte Epoche ein, der die Gegenwart noch angehört und die, im Kleinrhythmus weit über das Versmetrum hinaus, der Prosodie und Deklamation gegen den Takt zum Recht verhilft, die in der Gliederung der einzelnen Strophen dem Texte folgt, ohne ihn jedoch sklavisch nachzuahmen, die endlich die Strophen frei wiederholt oder doch motivisch unter einander verbindet, bei alledem aber das metrische Grundgerüst um so treuer festhält, je verwickelter sich die Einzelrhythmen darum ranken. Eine Fülle interessanter, wenn auch teilweise zum Widerspruch reizender Einzeluntersuchungen sind in dem Werke enthalten. Wir erwähnen die über die Entstehung der Musik nicht aus der Sprache, über die Intervalle in lyrischem und dramatischem Gesang, über Volks- und Kunstlied, über Intervallik in Sprache und Musik, über die Entwicklung der Musik von der Naturskala aus, über den Charakter einzelner Instrumente usw., vor allem über sukzessive und simultane Harmonik, auf deren Unterscheidung der Autor den höchsten Wert legt. Interessante Gesetze findet er, von denen wir eines zitieren wollen: „Von den beiden getrennten Grunderscheinungen, der sprachlichen und der reinmusikalischen, wird im Gesang die eine durch die andere stilisiert.“ Die im Titel erwähnte Liederhandschrift ist die zu Sterzing in Tirol aufbewahrte, deren Gedichte Zingerle schon längst herausgegeben hat, deren Melodieen — leider nur achtzehn! — Rietsch nun veröffentlicht, wobei er sich mehrfach gegen die Riemann-Rungesche Übertragungstheorie wendet, andrerseits aber auch Zingerles Ergebnisse öfters ergänzen und verbessern muss und die höchst wichtige und richtige Forderung ausspricht, dass die Philologen in Zukunft musikalische und musikwissenschaftliche Kenntnisse in hohem Grade sich aneignen müssen, wenn sie alte Handschriften herausgeben und überhaupt über Lieder Untersuchungen anstellen wollen. Das auf reichem Quellenmaterial und feinsinniger Beobachtungsgabe fussende Werk wird allen den Lesern willkommen sein, die auch von wissenschaftlicher Seite in Lyrik und Musik eindringen wollen.

Kurt Mey

149. J. C. Lobe: Katechismus der Musik. Achtundzwanzigste Auflage von Richard Hofmann. Verlag: J. J. Weber, Leipzig.

Das bekannte und grosser Beliebtheit sich erfreuende Lobesche Buch hat bei den vielfachen Auflagen mehrmalige durchgreifende Verbesserungen erfahren und sich dadurch neben den neueren Erscheinungen auf gleichem Gebiet siegreich behauptet. Von dem umfassenden Inhalt geben folgende Kapitelüberschriften (von vierzig) Zeugnis: Tonsystem, Notenschrift, Tongeschlechter, Tonarten, Tempo, Takt, Akkorde, Modulation, Harmonische Figurierung, Generalbass, Grundzüge der musikalischen Gedanken, die vier Sätze des Streichquartetts als Grundformen aller Instrumentalwerke, Übersicht der gebräuchlichsten Tonstücke, Figuration, Fuge, Kanon, doppelter Kontrapunkt, reine Vokalmusik, Instrumentalmusik. Anhangsweise haben noch Behandlung gefunden die Orgel, der kunstgemässe Vortrag, die Partitur.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

150. **Hugo Wolf: Christnacht.** Ein Hymnus von Graf August von Platen für grosses Orchester, Soli und gemischten Chor. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903.

Kein Zweifel, dass Hugo Wolf einmal vorzugsweise — wenn nicht ausschliesslich — als der geniale Lyriker, der er gewesen ist, im Andenken der Nachwelt fortleben wird. Das Lied war seine eigenste Domäne, und wenn es auch nicht richtig ist, was man jetzt so häufig zu hören bekommt, dass er der Schöpfer dessen gewesen sei, was man das „moderne Lied" nennen kann, so war er doch sein Vollender. Wo und so oft er sich auf ein anderes musikalisches Gebiet begibt, hat man die Empfindung, dass er sich doch nicht so ganz zu Hause fühle. Als Liederkomponist steht er ganz einzig da, eine durchaus selbständige, schlechthin unvergleichliche Erscheinung, einer, der ein volles Recht darauf hatte, keinen einzigen seiner komponierenden Zeitgenossen — Anton Bruckner selbstverständlich ausgenommen — als ihm selbst ebenbürtig anzuerkennen. Auch in den übrigen Gattungen, die er kultivierte, ist er bedeutend; aber er ragt hier nicht so als schlechthin Einziger über alle anderen empor. Da befindet er sich mit den Tüchtigeren unter seinen Zeit- und Strebensgenossen *inter pares*, und vielleicht nicht einmal immer als *primus*. Auch in dem vorliegenden Werke, der 1886—1889, also in des Meisters bester Schaffenszeit, entstandenen „Christnacht" ist er nicht so originell und eigenständig, wie in den besten seiner Lieder. Auch sie ist im Vergleich mit seinem lyrischen Schaffen ein Parergon. Der Einfluss Wagners und Liszts ist noch sehr deutlich als unmittelbare Anlehnung zu spüren. Trotzdem ist die „Christnacht" ein so prächtiges Werk, so reich an köstlichen Schönheiten, so innerlich warm empfunden und dabei doch auch äusserlich so wirkungsvoll, dass sie nicht angelegentlich genug zur Aufführung empfohlen werden kann. Max Reger und F. Foll haben die Revision der Partitur besorgt. Der letztere auch den geschickt gemachten, wenn auch nicht alle Schwierigkeiten ganz einwandfrei überwindenden Klavierauszug. (So hätten z. B. Kl.-A. S. 4, T. 1 ff. die Harmonieen der Holzbläser doch etwas voller wiedergegeben werden dürfen, selbst auf die Gefahr einer Beeinträchtigung der Spielbarkeit hin.)

151. **Kurt Schindler:** Fünf Lieder nach Texten von Hartleben, Busse, Hölty und Clemens Brentano. op. 5. — Eine Romanze und drei satirische Liedchen von Heinrich Heine. op. 6. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Bei Kurt Schindler fühlt man sich viel eher an die Tendenzen gewisser allerneuester Franzosen erinnert, als dass man ihn mit irgendwelchen zeitgenössischen Bestrebungen auf deutschem Boden in Verbindung bringen könnte. Absolut musikalische Rücksichten kennt er kaum und über die Forderung, dass auch das Lied ein formell abgerundetes Musikstück sein müsse, setzt er sich mit vollem Bewusstsein hinweg. Es kommt ihm einzig und allein auf die tonliche Untermalung des Textes an: die Pointe ist ihm alles. Aber es macht doch oft den Eindruck, als ob die seltsam primitive und ungelenke Art und Weise, in der er z. B. seine Klavierbegleitungen gestaltet, nicht ausschliesslich auf stilisierende Absichten, sondern ebensosehr auch auf technisches Ungeschick zurückzuführen sei. Mich persönlich haben die Sachen mit wenigen Ausnahmen nur seltsam und, offen gestanden, wenig erfreulich angemutet. Möglich, dass ein mit anderm musikalischen Empfinden Begabter zu einem ganz andern Ergebnis kommt. Es gibt eben Dinge, über die man sich niemals ein Urteil anmassen sollte; es sind die, von denen man gewöhnlich sagt, dass man „nichts mit ihnen anfangen" könne.

Dr. Rudolf Louis

152. **August Stradal:** Zwei Gedichte. — Zwei Gedichte. — Widmung. — Drei Lieder. — Auf der Puszta. — Wegewart. — Versunken. — Vier Gedichte.

— Drei Gedichte. — Schwanenlied. — Drei Gedichte. — Drei Gedichte. — Sechs Gedichte. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Wenn man bedenkt, welch grosser Fleiss und welche Mühe dazu gehören, eine derartige Kollektion von 31 Gesängen fertigzustellen, so tut es in der Seele weh, dem Verfasser auch nicht ein Wort des Lobes über seine Gabe sagen zu können; die kritische Pflicht erheischt aber in erster Linie „Wahrheit", und so muss es offen herausgesagt werden, dass unter dieser grossen Anzahl auch nicht ein Lied von wirklicher Bedeutung vorhanden ist. Die Erfindung ist äusserst matt, die Vertonung des Textes mitunter sehr anfechtbar, der Klaviersatz spröde und trocken, nicht selten direkt unschön und pappig, dabei aber keineswegs leicht, der Fluss der Singstimme oft durch unnötige und langatmige Vor-, Zwischen- und Nachspiele gehemmt und unterbrochen: das sind die in die Augen fallenden Mängel dieser Musik. Von einer Persönlichkeit nun schon gar keine Spur, der Autor wandelt in breit ausgetretenen Geleisen, so ist es denn auch kein Wunder, dass, abgesehen von einigen ungarischen übermässigen Sekunden und Zimbaleffekten, diese Lieder stets denselben Eindruck, nämlich Langeweile, hervorrufen. Vielleicht wirkt eins oder das andere, einzeln genossen besser, wenn aber Lied auf Lied dem Spieler resp. Zuhörer vorüberzieht, so muss das Endresultat bei dem grössten Wohlwollen doch negativ ausfallen.

Karl Kämpf

153. **Richard Kursch:** Fünf Lieder nach Gedichten von Otto Julius Bierbaum für eine tiefe Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Noch hat sich die sogenannte „eigene Note" nicht so bei Richard Kursch ausgeprägt, wie man es wohl von ihm erwarten dürfte. Auch diese vorliegenden Gesänge ergeben wieder den Beweis eines starken Talentes. Nun wäre es aber bald an der Zeit, dass Herr Kursch uns mit seinem schönen Können auch sein eigenes Gesicht zeigt.

154. **A. Lieck:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 23 und op. 24. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin—Gross-Lichterfelde.

In der Erfindung sind einige der Gesänge nicht ohne Talent. Leider lassen aber alle eine organische Ausarbeitung allzusehr vermissen. Die harmonische Schreibweise ist häufig fehlerhaft, die Deklamation recht oberflächlich behandelt.

Adolf Göttmann

155. **Ludwig van Beethoven:** Sonates pour Piano. Nouvelle édition revue, doigtée, annotée par Adolphe J. Wouters, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles. op. 22, op. 27 No. 1 und 2, op. 28, op. 31 No. 1 und 2, op. 53, op. 79. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Seit Bülows vollendeten Bearbeitungen der Beethovenschen Sonaten sind noch mehrere andere erschienen. Gerade bei Beethoven erscheinen mir derartige Neuausgaben überaus schwierig. Sagt doch der Meister selbst im Hinblick speziell auf eine der hier vorliegenden Sonaten, op. 22: „Vielleicht ist das einzige Geniemässige, was an mir ist, dass meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand imstande ist, als ich selbst, da zu helfen." Ein diskreter Bearbeiter wird sich daher möglichst auf äusserliche, aber wichtige Kleinigkeiten, wie Fingersatz usw. beschränken. Das figurative Beiwerk sollte möglichst wörtlich zur Ausführung gelangen. Wouters ersetzt fast regelmässig den Triller durch langsamere Notenwerte, ähnlich verfährt er mit Pralltriller, Doppelschlag. Die impulsive Wucht der wörtlichen Ausführung wäre sicherlich Beethovenscher. Das Prinzip, „schön im Takt zu bleiben", ist bei Beethovens genialen Phantasieblitzen nicht immer angebracht. Daraufhin zielen aber jene Bearbeitungen des Figurenwerkes. Im ganzen aber zeichnet sich diese neue Ausgabe durch grosse Sorgfalt namentlich in Fingersatz und Dynamik aus.

Arthur Neisser



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ZEITFRAGEN (Berlin) 1905, No. 9. — „Wagnernachfolge im Geiste“ von Karl Storck — dieser Aufsatz geht von Jean Pauls vorausahnenden Worten aus und gelangt zu der Feststellung, dass in Richard Wagner Dichter und Musiker nicht neben- sondern ineinander waren; grob ausgedrückt, sei es nicht eine Addition, sondern eine Multiplikation aus Dichter und Musiker. Daraus folgt: „Wagners Grosstat ist die Entdeckung des Stils des Musikdramas: Die Verbindung von Dichtung und Musik muss innerlich notwendig sein, nur dann ist sie künstlerisch ... Wenn Wagners Werk so erkannt wird, muss es für uns fruchtbar werden. Dann können wir ihm nicht treu genug Folge leisten: eine Folge im Geiste, nicht in der Form: Jene ist Leben, diese nur Schein.“ — No. 12. — Der ungemein berechtigte und gehaltvolle Aufsatz „Die komische Oper als Heilmittel unseres Opernlebens“ von Karl Storck tut nach einigen allgemeineren Ausblicken dar, dass das Verlangen des Volkes nach einer komischen Oper, das sich bis jetzt in verschiedener Weise deutlich äusserte, jetzt endlich erfüllt werden könne. Immer mehr schaffende Künstler arbeiten mit an der Lösung dieser Aufgabe; freilich haben sie diese Lösung noch nicht gefunden.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 3. — Nelles Artikel über die „Werke Johann Hermann Scheins“ feiert diesen als „den grössten Thomaskantor vor J. S. Bach“. Eine wertvolle Zusammenstellung betitelt sich „Geistliche Musikaufführungen im Jahre 1904“. Zwei Nekrologe enthält ausserdem das Heft: „Johannes Feyhl“ von A. Köstlin und „Robert Eitner“ von Hermann Sonne.

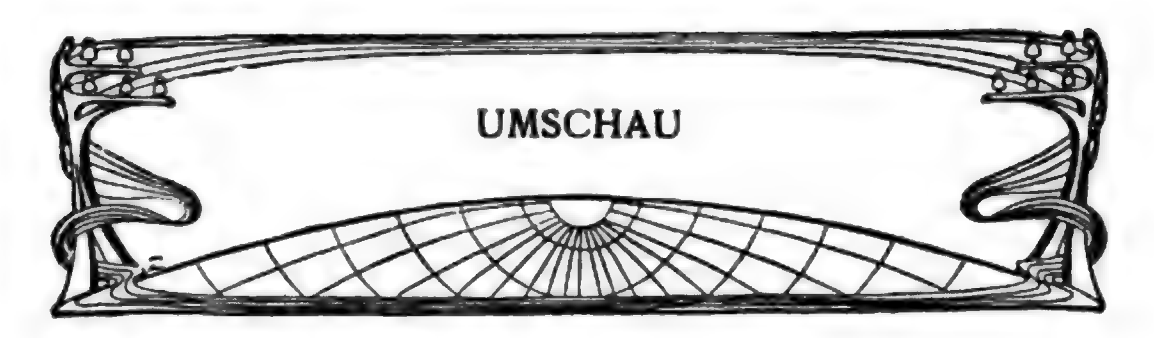
TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1905, No. 2. — Cyrill Kistlers Worte „Baldur in Düsseldorf“ bereiten auf die Düsseldorfer Aufführung von Kistlers Musikdrama „Baldurs Tod“ vor. „Etwas von der Geige“ betitelt Max Grossmann eine Abhandlung. Kistlers Begrüssung „Kurkapelle in Kissingen“ gilt dem Wiener Konzertvereins-Orchester. Sein Aufsatz „Eine mehr als sonderbare Rezension“ bespricht freimütig das Verhältnis der Kritik zu Wagner.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1905, No. 108. — Paul Zschorlich lässt sich in seinem Artikel „Richard Strauss in Leipzig“ in folgender Weise über das Wesen der Straussschen Kunst vernehmen: „Jede sinnliche Erscheinung in der Welt ist auf die Organe angewiesen, die dazu geschaffen sind, sie zu begreifen. Mein gesundes Auge sieht klar und deutlich eine Landschaft im Sonnenlichte vor sich liegen. In der Ferne verwischen sich die Konturen. Nehme ich einen Fernstecher zur Hand, so sehe ich manches, was ich mit blossem Auge vorher nicht sehen konnte. Für das Sinnesorgan, das wir Auge nennen, besitzen wir also Hilfsmittel, das Organ selbst zu schärfen, es leistungsfähiger zu machen, es über menschliche Fähigkeiten hinaus zu verfeinern, es mit einem Worte übermenschlich zu machen. Für das Ohr besitzen wir ein solches Hilfsmittel nicht. Ganz abgesehen davon, dass die Mehrzahl der Menschen die Fähigkeit, in Tönen zu denken, überhaupt nicht verliehen ist, die Möglichkeit, musikalisch kompliziert zu denken,

die Möglichkeit, drei, vier und mehr Stimmen gleichzeitig, jede für sich zu hören (und gleichwohl nicht den Gesamteindruck zu verlieren), diese Möglichkeit, gleichsam horizontal zu hören, haben wir nicht. Darum stehen wir Richard Strauss, der diese Fähigkeit doch wohl besitzen muss, wie ohnmächtig gegenüber. Wir alle sind Menschen mit menschlichen Organen. Aber wie es Gehirne von unendlich verschiedener Qualität gibt, genau so gut wie Kant zum Gott wird, wenn man sein Denken mit dem eines Taglöhners vergleicht, ebenso qualitativ verschiedene Gehöre scheint es zu geben. Straussens musikalisches Denken ist übermenschlich. Ist es schon deshalb, weil es vordenkt, was andere nur mit Mühe nachdenken können. In diesem Zusammenhange spielt es keine Rolle, ob die Menschen (die Musiker) in hundert Jahren ‚horizontal' hören gelernt haben oder nicht."

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 5. — Georg Capellens Abhandlung „Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte und neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangunterricht?" findet ihre Fortsetzung. Anton Seydlers Artikelreihe „Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers" befasst sich mit der Ausbildung des „historischen Geistes" und des Verständnisses für alte Musikstücke bei den Schülern.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1905, No. 101. — Ein Aufsatz von Paul Marsop, „Eine Schillerfeier für Beethovenianer", schildert eine „erträumte Schillerfeier": aus unsichtbarem Orchesterraum ertönt die Neunte Symphonie und nach der Darstellung der ersten tragischen Eindrücke heisst es weiter: „Doch übermächtig bricht aus Not und Klage die Daseinslust wieder hervor. Am grossen Gegengedanken der Verbrüderung der Menschheit, des gemeinsamen Ringens um bedeutende Zwecke, richtet sich der Wille zum Leben, der Wille zur Freude wieder auf. Je mehr aber die Schatten zurückweichen, je mehr wird der Wunsch in uns rege, jene Verbrüderung, wie sie ein Beethoven und Schiller mit Ton und Wort besingen, auch in einem verklärten Gemälde der idealen Szene zu schauen. Wie der Ton nach dem Wort gerufen hat, so will das Wort zum Bilde sich entfalten. — Mit dem letzten Takte des Adagios öffnet sich der Vorhang. Man blickt in anmutige, mit klassischem Schwung der Linien sich fernab dehnende Gefilde, wie sie der ‚Tochter aus Elysium' wohl zur Wohnstätte dienen mögen. Gegen den Hintergrund zu auf einer mässigen Anhöhe ein jonischer Tempel: schlanke, leicht aufstrebende Säulen! Rechts und links davon Durchblicke auf ein friedliches, blaues Meer. Über den Plan hin sind Rosenbüsche, Brunnen, Steinsitze zwanglos verteilt. Eine matte Sonne kämpft noch mit leicht flatternden Nebeln. Männer und Frauen in annähernd griechischer aber der Einzelerscheinung gemäss frei behandelter Tracht haben sich zu unregelmässigen kleineren Gruppen vereint, auf den Boden gelagert oder stehen, halbgesenkten Hauptes, an Baum und Fels gelehnt. Rechts gegen den Vordergrund zu eine Marmorbank im Halbrund: auf und vor ihr zwei aneinandergeschmiegte Frauengestalten, schwesterlich gleich, ein schöngeschmückter Jüngling mit kriegerischem Emblem, ein Greis von hoheitsvollem Äussern, priesterlich gekleidet." Aus der in den Zügen aller Anwesenden sich ausprägenden Schwermut und Schwärmerei wird nun nach der von dem Greis gesungenen Aufforderung die Freude, die die Versammelten sich zu einem gegen den Tempel hin aufsteigenden Gesamtbild vereinigen lässt. „In dieser Art", sagt Marsop, „wird der Schlusssatz der grandiosen Schöpfung gewissermassen als ästhetische Kulthandlung durchgeführt."



NEUE OPERN

Leo Blech: „Aschenbrödel", Text von Richard Batka, ist von der Dresdener Hofoper zur Uraufführung für Herbst d. J. angenommen worden.

Anton Eberhardt: „Der Halling", eine dreiaktige Oper von Gustav Weinberg, errang im Aachener Stadttheater einen Erfolg.

Wilhelm Freudenberg: „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen", Text nach Goethe von E. Pohl, wurde von Ernst von Wolzogen für sein Opernunternehmen zur Aufführung angenommen.

Frhr. von der Goltz: „Myrrah" erlebte am 26. März ihre beifällig aufgenommene Uraufführung am Schweriner Hoftheater.

Karl Kleemann: „Der Schüler von Mildenfurth" soll noch in dieser Saison am Leipziger Stadttheater zur Aufführung kommen.

Charles Lecocq: „Le Trahison de Pan", eine einaktige komische Oper, Text von Stephan Bordèse, hat der 73jährige Komponist soeben beendet.

Jules Massenet: „Der Mantel des Königs" nennt sich eine tragische Legende in vier Akten von Jean Aicard, mit deren Komposition der Tonsetzer zurzeit beschäftigt ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Alfred Kaisers dreiaktige Volksoper „Die schwarze Nina", die kürzlich ihre Uraufführung in Elberfeld erlebte, ist von Direktor Gregor für die neue „Komische Oper" erworben worden.

London: Im Waldorf-Theater sollen italienische Opernvorstellungen stattfinden und zwar: „Orfeo", „Maestro di capella", „Serva Padrona", „Don Pasquale", „Fiorella", „Somnambula" und „Le Barbiere", ausserdem „Adriana Lecouvreur", „Pagliazzi", „Cavalleria rusticana" und „L'amico Fritz". Für letztere vier Opern hat die Unternehmung das ausschliessliche Aufführungsrecht erworben. Von Künstlern werden genannt: Emma Calvé, Julia Ravogli, Mme. de Cisseros, Jean de Reszke.

Monte Carlo: Am 16. März ging unter des Komponisten Leitung die neue zweiaktige Oper „Amica" von Pietro Mascagni mit Geraldine Farrar vom Kgl. Opernhaus in Berlin in der Titelrolle erfolgreich in Szene.

München: Bei den heurigen Richard Wagner-Festspielen im Prinzregenten-Theater und Mozart-Festspielen im Königlichen Residenz-Theater, die, wie bereits bekanntgegeben, auf die Zeit vom 7. August bis 21. September festgesetzt sind und wobei drei vollständige Ring-Zyklen, ferner je dreimal „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Tristan und Isolde", zweimal „Der Fliegende Holländer" und von Mozart-Opern je zweimal „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" zur Aufführung gelangen werden, ruht die musikalische Leitung in den Händen der Herren Felix Mottl, Arthur Nikisch und Franz Fischer. An hervorragenden Kräften wirken mit die Damen: Viktoria Blank (München), Hermine Bosetti (München), Else

Breuer (München), Sophie David (Cöln), Johanna Gadski (New York), Gisela Gehrer (München), Hedwig Geiger (München), Charlotte Huhn (München), Else Jäger (München), Irma Koboth (München), Betty Koch (München), Anna von Mildenburg (Wien), Berta Morena (München), Thila Plaichinger (Berlin), Marg. Preusse-Matzenauer (München), Sophie Schröter (Königsberg), Kath. Senger-Bettaque (München), Ella Tordek (München); die Herren: Alfred Bauberger (München), Paul Bender (München), Dr. Otto Briesemeister (Berlin), Fritz Brodersen (München), Karl Burrian (Dresden), Fritz Feinhals (München), Joseph Geis (München), Sebastian Hofmüller (München), Heinrich Knote (München), Hans Koppe (München), Ernst Kraus (Berlin), Max Lohfing (Hamburg), Max Mikorey (München), Edgar Oberstetter (Wiesbaden), Franz Oels (München), Karl Perron (Dresden), Julius Puttlitz (Rostock), Albert Reiss (London), Michael Reiter (München), Georg Sieglitz (München), Raoul Walter (München), Friedrich Weidemann (Wien), Desider Zador (Prag). Eintrittskarten sind durch das Reisebureau Schenker & Co. München zu beziehen.

Paris: Die bevorstehende italienische Opernsaison vom 2. Mai bis 12. Juni unter Sonzogno's Leitung im Sarah Bernhardt-Theater wird folgende Werke zur Aufführung bringen: Rossini (Barbier), Ciléa (Adrienne Lécouvreur), Giordano (André Chenier; Fedora; Siberia), Mascagni (Freund Fritz), Leoncavallo (Zaza), Filiasi (Manuel Menendez). Orchesterleiter ist Campanini. Von Sängern werden genannt die Herren Caruso, Lucia, Bassi, Mazira, Samorzarco, Kaschmann, Raffo und die Damen Berlendi, Cavalieri, Stehle, Tetrazzini, Pacani.

KONZERTE

Eisenach: Die Sing-Akademie zu Berlin beabsichtigt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und unter Leitung ihres Direktors Prof. Georg Schumann am 26. und 27. Mai drei grosse Bachkonzerte in Eisenach zu veranstalten, und zwar zugunsten der Erwerbung von Joh. Seb. Bachs dort befindlichem Geburtshause. In der altehrwürdigen Georgenkirche, vor der das Denkmal Bachs steht, soll am Abend des 26. Mai die Johannispassion und des 27. Mai die Matthäuspassion aufgeführt werden, während am Vormittag des 27. Mai ein Konzert des Philharmonischen Orchesters stattfinden wird, in dem Bachsche Instrumental- und Kammermusik-Kompositionen zu Gehör kommen sollen. Es ist bereits Sorge getragen, dass die solistischen Mitwirkungen allerersten Ranges sein werden. Es ist das erstemal, dass die nun seit 114 Jahren bestehende, mit der Pflege Bachscher Musik so eng verwachsene Berliner Sing-Akademie sich ausserhalb Berlins hören lässt.

Stettin: Die Schillerfeier wird musikalisch durch eine teilweise Aufführung der Bruchschen „Glocke" begangen werden. — Kapellmeister Victor Schwartz hat mit seiner zu diesem Zweck bedeutend verstärkten Theaterkapelle Richard Strauss' „Ein Heldenleben" Anfang April zur ersten Aufführung gebracht.

TAGESCHRONIK

Gleichzeitig mit der Sammlung deutscher Volkslieder, die im Auftrag Kaiser Wilhelms erfolgt und die ihrem Abschlusse bereits entgegengeht, ist auch in Österreich ein ähnliches Unternehmen ins Leben gerufen worden. Das Unter-

richtsministerium bereitet eine Gesamtausgabe des Volksliederschatzes aller österreichischen Nationen vor. Während die im Auftrag Kaiser Wilhelms hergestellte Volksliedersammlung einen mehr praktischen Zweck verfolgt, nämlich den Männergesangvereinen ein möglichst gutes Repertoire zu bieten, hat die österreichische Volksliedersammlung einen rein wissenschaftlichen Charakter. In einer Vorbesprechung, die vor längerer Zeit im Unterrichtsministerium stattfand, wurde zunächst ein engeres Komitee zur Erledigung der Vorarbeiten gewählt. Dieses Komitee hat nun eine Instruktion für die Sammler und einen geeigneten Fragebogen verfasst, die beide in der demnächst stattfindenden ersten Versammlung des vom Unterrichtsministerium zu bildenden Hauptausschusses vorgelegt werden sollen. Die Sammlung soll in der Weise erfolgen, dass die Volkslieder jeder einzelnen Nation gesammelt und in Separatbänden veröffentlicht werden. Da das Material ungemein reichhaltig ist, wird die Sammlerarbeit eine lange Reihe von Jahren beanspruchen. Es liegen bereits ziemlich umfassende Vorarbeiten vor. Namentlich die österreichische Lehrerschaft hat ein reichhaltiges Material gesammelt. Ausserdem ist eine Reihe von grossen Privatsammlungen vorhanden, so die Sammlung steierischer Volkslieder des Reichsratsabgeordneten Gymnasialprofessors Dr. J. Pommer in Wien, die Sammlung italienischer Volkslieder des Universitätsprofessors Dr. Anton Ive in Graz, die Sammlung von Volksliedern aus den Sudetenländern des Musiklehrers J. Zak in Brünn und andere. Nach Abschluss des ganzen Werkes wird wahrscheinlich auch eine Auswahl der gesammelten Volkslieder in der Bearbeitung für Gesang und Klavier für die Hausmusik herausgegeben werden.

Im nächsten Jahre tritt in Berlin die grosse internationale Konferenz in Sachen der Berner Konvention zur Bildung eines Verbandes für den Schutz von Werken der Literatur, der bildenden Kunst, der Musik und der Photographie zusammen. Die Reichsregierung nimmt den regsten Anteil an diesen Bestrebungen; sie kann aber die Interessen der Autoren gegenüber dem Auslande nicht energisch vertreten, wenn ihr nicht die Wünsche, Vorschläge und Anregungen, die sie zur Kenntnis der Konferenz bringen soll, rechtzeitig, und das heisst möglichst bald, spätestens bis zum Juli d. J. unterbreitet werden. Es geht das insbesondere die Verleger, Buch-, Kunst- und Musikalienhändler, Schriftsteller, Künstler und Photographen an. Die zuständigen Behörden (Auswärtiges Amt und Reichsamt des Innern) vermissen bis jetzt noch Kundgebungen dieser Kreise.

Den Opernkomponisten bietet sich in der neugegründeten Anstalt für Aufführungsrecht dramatischer Werke der Musik und Literatur (Theaterabteilung des Verlages Schuster & Loeffler) die günstigste Gelegenheit, einen Bühnenvertrieb ihrer dramatischen Werke zu gewinnen. Die neue Anstalt unterhält einen engen Connex mit allen vornehmen Bühnenleitern des In- und Auslandes, ebenso stehen ihr bewährte musikalische Beiräte zur Seite. Es ist jetzt auch für die Opernkomponisten an der Zeit, sich eines Bühnenvertriebes zu bedienen, dessen energischer Führung sich reiche Möglichkeiten einer günstigen Plazierung bieten, da die Bühnenleiter einer solchen Anstalt mehr verpflichtet sind, als den Musikverlegern, die sich des Vertriebes ihrer Verlagswerke nur in den seltensten Fällen annehmen. Die Anstalt befasst sich überdies mit der Drucklegung dramatischer Werke. Der Sitz des Direktionsbureaus ist in Charlottenburg, Wielandstrasse 15, wohin Anfragen und Einreichungen zu adressieren sind.

Gegen die Ausdehnung der Festlichkeiten bis in die frühesten

Morgenstunden, besonders in der Nacht zum Sonntag, hat der „Deutsche Musikdirektoren-Verband“ Stellung genommen. Während in früheren Jahren die Festlichkeiten meistens gegen 4 Uhr morgens ihr Ende erreichten, verlangt das Publikum jetzt, dass die Musiker ohne Entschädigung bis 6, auch bis 7 Uhr weiterspielen. Wenn man in Betracht zieht, dass es ohne körperliche Schädigung kaum möglich ist, in den oft mit schlechter Luft erfüllten Sälen länger als acht Stunden auszuhalten, so dürfte der Beschluss begründet sein, dass mit Beginn der nächsten Wintersaison die Privatkapellen nicht länger als bis 4 Uhr morgens spielen werden.

Durch die Spende eines Wiener Bürgers, des Herrn Heinrich Orfandl, ist die Kaiserstadt an der Donau in den Besitz einer Sammlung von Haydn-Reliquien gelangt, die mit zu den interessantesten Denkwürdigkeiten gehören, die uns von dem deutschen Tonmeister geblieben sind. Originalbriefe, Notenautographen, ferner eine grosse Anzahl Bilder, Ölgemälde, Photographieen, Stiche vervollständigen die etwa 200 Nummern enthaltende Sammlung, die in dem Hause aufbewahrt wird, wo Joseph Haydn lebte und schaffte.

In Osnabrück wird die Errichtung eines Stadttheaters mit einem Kostenaufwand von 700000 Mk. beabsichtigt.

In Elberfeld stifteten fünf Bürger für eine würdigere Ausstattung der Opern von Mozart und Wagner im Stadt-Theater die Summe von 19000 Mk.

In der Staatsbibliothek zu Florenz ist jetzt eine besondere Abteilung für Musik eingerichtet worden. Mit deren Verwaltung ist der angesehene Musikkritiker Arnaldo Bonaventure, der auch eine „Geschichte der Musik“ veröffentlicht hat, betraut worden.

Der Violoncell-Virtuose und Komponist David Popper beging am 28. März in Budapest sein vierzigjähriges Künstler-Jubiläum.

Der emeritierte Wiener Chordirektor und Kirchenkomponist Cyrill Wolf konnte am 9. März mit seinem 80. Geburtstage zugleich sein 60jähriges Musikerjubiläum feiern.

Eine „Deutsche Armee-Zeitung“ als Fachblatt für Musiker der deutschen Armee und kaiserlichen Marine erscheint jetzt in Frankfurt a. M. Redakteur ist der Musikschriftsteller Max Chop in Berlin.

Bernhard Thiersch, dem Dichter des Preussenliedes „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben“, will ein Komitee in seinem Geburtsort Kirch-Scheidungen a. N. einen Gedenkstein errichten.

Alexander Sebald, der frühere Konzertmeister des Münchener Kaim-Orchesters, ist zum ersten Konzertmeister der Königl. Kapelle in Berlin als Nachfolger Prof. Halirs ernannt worden.

Der Stuttgarter Hofkapellmeister Joseph Hellmesberger ist als Nachfolger Victor Hollaenders als Kapellmeister und Hauskomponist an das Berliner Metropoltheater engagiert worden.

Gottfried Angerer, Direktor der Musik-Akademie in Zürich, ist von der schweizerischen Unterrichtsbehörde zum staatlichen Professor der Musik ernannt worden.

Der Konzert- und Oratoriensänger Emil Pinks (Leipzig) wurde vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Kammersänger ernannt.

Hofkonzertmeister Prof. Karl Prill-Wien erhielt vom Herzog von Anhalt die Ritterinsignien I. Klasse des anhaltischen Hausordens Albrechts des Bären.

Der Herzog von Sachsen-Altenburg verlieh Prof. Hermann Ritter in Würzburg die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone.

Der Kammermusiker Fritz Espenhahn in Berlin wurde zum Kammervirtuosen ernannt.

Die Konzertsängerin Therese Behr ist zur grossherzoglich hessischen Kammersängerin ernannt worden.

Die von Franz Hauser († 1870) angelegte, zuletzt im Besitze seines im Vorjahr verstorbenen Sohnes, des Kammersängers Josef Hauser, befindlich gewesene bedeutende Bach-Sammlung ist für die Kgl. Bibliothek in Berlin erworben worden. — Das Kunstauktionsinstitut C. G. Börner in Leipzig wird vom 1.—6. Mai die Kunstsammlung und Bibliothek Franz Hauser-Karlsruhe zur Versteigerung bringen. Die Kataloge verzeichnen Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte alter Meister, alte, meist holländische Handzeichnungen, französische und englische Stiche des achtzehnten Jahrhunderts, Radierungen von Chodowiecki, Stammbücher des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, frühe Holzschnittwerke und Inkunabeln, Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, Kupferwerke dieser Zeit und eine Bibliothek über Goethe und die Romantik. Die wertvolle Musiksammlung, zu der Prof. Hermann Kretzschmar-Berlin eine kurze Vorrede geschrieben hat, enthält kostbare Manuskripte der Bach-Zeit, Autographen von Beethoven, Mozart u. a., seltene alte Musikalien und Werke über Musik, Beethovens Klavier, und ist als ausserordentlich kostbar und reichhaltig zu bezeichnen.

Aus Eisenach geht uns im Anschluss an den im 2. Februarheft d. J. gebrachten Aufsatz von Erich Kloss „Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft" die Nachricht zu, dass nach dem Weggange des Herrn K. F. Buhmann Herr Dr. W. Nicolai Bibliothekar des Museums geworden ist, während als Direktor Herr Chefredakteur Philipp Kühner fungiert. Das Museum ist während der Tätigkeit dieser Herren in erfreulicher Weise weiter ausgestaltet, die Bibliothek ergänzt und durch Neuerscheinungen vermehrt worden. Auch ist der wissenschaftlichen Forschung Gelegenheit zu Studien an Ort und Stelle gegeben. Damit wären aufs dankenswerteste die in unserm Aufsatz ausgesprochenen Wünsche bereits dauernd erfüllt, was im Interesse aller Freunde der Museumsangelegenheit mit Freude zu begrüssen ist.

TOTENSCHAU

Im 67. Lebensjahr starb der ehemals gefeierte italienische Tenor Luigi Maurelli in Verdi's Künstlerasyl in Mailand.

Der Landschafts- und Marinemaler Albert Rieger, Komponist zahlreicher bei Militärkapellen beliebter Musikstücke, ist, 71 Jahre alt, in Penzig bei Wien gestorben.

Franz Gungl, der ehemalige Kapellmeister des Kaiserl. Französischen Theaters in Riga, verschied dort am 10. Februar im Alter von 69 Jahren.

Am 21. März starb in Kötzschenbroda bei Dresden der ehemalige Theaterdirektor und Oberregisseur Theodor Lobe, eine der bekanntesten Persönlichkeiten der deutschen Theaterwelt, im 72. Lebensjahr.

Der Orgelvirtuose Friedrich Wiesendorf in Petersburg, der an der lutherischen Sankt Annen-Kirche als Domorganist fungierte, ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

Prof. Naret-Koning, langjähriger erster Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus und Mitglied des Heermann-Quartetts, ist am 28. März im Alter von 67 Jahren in Frankfurt verschieden.



KRITIK

OPER

BRESLAU: Bemerkenswert waren in der Opernhochflut der letzten Wochen allenfalls eine strichlos intendierte „Meistersinger"-Aufführung (Kapellmeister Prüwer), bei der jedoch versehentlich der — Nachtwächter ausblieb, zwei „Tristan"-Abende und zwei Zyklen des „Nibelungen-Ring". Im ersten sang Frl. Westendorff aus Dessau, im zweiten Frl. Seiffert aus Bremen die Brünnhilden, da die Direktion offenbar keine ihrer eigenen 3 (!) „Hochdramatischen" mit dieser Aufgabe betrauen wollte. Verpflichtet wurde uns Frl. Westendorff, die auch eine Isolde vorführte. Frl. Seiffert, die nicht „auf Engagement" gastierte, hat die schönere und grössere Stimme, das stärkere Temperament. Als weitere Gäste, von denen es permanent bei uns wimmelt, erschienen Josefine Reinl (Isolde), die Tenoristen Lugarti und Balta. Als Engagements-Kandidaten stellten sich vor die Koloratursängerin Sturm (Gilda, Martha), die Altistin Radkiewicz (Fides), die Heldentenöre Classen (Tannhäuser) und Bürger (Prophet, Tristan), der Bassbuffo Bandler (van Bett). Wer von ihnen das Engagementsziel erreicht hat, ist mir nicht bekannt, da sich darüber das in gleichgültigen Nachrichten sehr produktive Theaterbureau auszuschweigen pflegt. Die wichtigste Frage, wer unseren nach Köln gehenden Wagnersänger Konrad ersetzen soll, scheint noch nicht beantwortet, da weder Herr Classen, noch Herr Bürger sonderlich angesprochen hat. Dr. Erich Freund

BRÜNN: Mit vielem Vergnügen kann ich von einer trefflichen Aufführung des Goldmarkschen „Götz von Berlichingen" berichten. Der Meister, der die letzten Proben persönlich geleitet hatte, war Gegenstand lebhafter Ovationen. Von den Leistungen seien die „Adelheid" des Frl. Nagel und der „Götz" des Herrn Mechler genannt. Auch einer zweiten Novität, Franz Léhar's „Tatjana", Text von Felix Falzari und Max Kalbeck, wurde eine gelungene Darstellung zuteil. Die Oper ist schon vor den grossen Operettenerfolgen Léhar's unter dem Titel „Kukuska" in Leipzig, Budapest usw. über die Bretter gegangen, und wurde uns nun in einer textlichen und musikalischen Neubearbeitung vorgeführt, die sich aber, zumal was das Buch anlangt, noch immer nicht als einwandfrei erwies. Léhar's Musik weist neben ungewöhnlichen Schönheiten auch manche Schwächen auf, erscheint aber für jeden Fall als ein schönes Versprechen für die Entwicklung des Opernkomponisten Léhar. Vorzüglich hielt sich bei beiden Premieren das Orchester unter Kapellmeister Veit. Siegbert Ehrenstein

CHEMNITZ: Als Novität wurde uns eine recht gute Aufführung von Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" geboten; im übrigen erlebten lobenswerte Darstellungen die „gangbaren" Opern von Wagner, Mozart, Lortzing usw., sowie Zoellners „Versunkene Glocke". Oskar Hoffmann

DESSAU: Wagners Todestag beging die Hofoper durch eine vorzügliche Aufführung der „Meistersinger" mit Sigmund Krauss als Walther Stolzing. Tags zuvor sprach in einer Matinee Prof. Dr. Arthur Seidl über die Kunstlehre in den Meistersingern. Am 17. Februar gastierte als Sieglinde Berta Morena (München), die eine Leistung von hervorragender Bedeutung schuf. Auf dem Gebiet der Operette behauptet zurzeit Suppé's „Fatinitza" das Feld. Ernst Hamann

DORTMUND: Unsere Oper krönte den Nibelungenring mit einer einwandfreien Aufführung der „Götterdämmerung" und erzielte damit unter Pitteroffs sicherer

Leitung und der künstlerischen Regie von Alois Hoffmann im Verein mit dem Philharmonischen Orchester und den ersten Gesangskräften unserer Bühne den bedeutsamsten Erfolg der Saison. Hervorzuheben sind Schirmer (Siegfried), Langefeld (Gunther), Puttlitz (Hagen), die Damen Seiffert (Brünnhilde), Cordes (Gutrune) und Hammerstein (Waltraute). Am Schluss der Spielzeit wird die Tetralogie zur Gesamtaufführung gelangen.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Im Königl. Opernhause war eine Neueinstudierung der „Folkunger" von Edmund Kretschmer zu verzeichnen, die sich zu einer Huldigung für den greisen Komponisten gestaltete. Die Hauptrollen waren mit Frau Wittich und den Herren v. Bary und Scheidemantel besetzt. Ein Gastspiel von Frau Gutheil-Schoder aus Wien als Frau Fluth in Nicolais „Lustigen Weibern" verlief höchst erfolgreich und Eva v. d. Osten sang mit glücklichstem Gelingen erstmalig die Mignon. Ob die Uraufführung von Richard Strauss' „Salome" in dieser Saison erfolgen wird, steht noch nicht fest.
F. A. Geissler

ELBERFELD: Die hiesige deutsche Erstaufführung von „William Ratcliff" von Emilio Pizzi, die in Bologna mit dem Ricordipreis gekrönt worden war, hatte keinen namhaften Erfolg zu verzeichnen. Der Text, nach Heinrich Heines gleichnamigem Trauerspiel von A. Zanardini bearbeitet und von Dr. Otto Neitzel übersetzt, ist nicht besser und nicht schlechter als viele andere „Opernbücher". Die Oper steht in der musikalischen Behandlung auf dem Boden der Musik eines Verdi und Mascagni, hat natürlich auch ihr Orchesterintermezzo und erscheint in der Instrumentation von Wagner beeinflusst. Kann die Musik somit auf eigentliche Ursprünglichkeit keinen Anspruch erheben, so zeugt sie doch von Talent und enthält neben manchem Stimmungsvollen zahlreiche Schönheiten italienischer Melodik. Eine charakteristische „Nummer" ist das den stürmischen Ritt Ratcliffs schildernde Intermezzo. Um die von Gottfried Baldreich vortrefflich geleitete und von Jacques Goldberg wohlgelungen inszenierte Aufführung machten sich besonders die Vertreter der beiden Hauptpartieen, Cäcilie Rüsche (Maria) und Wilhelm Otto (William Ratcliff), verdient.
F. Schemensky

ESSEN: Seine Hauptaufgabe dieses Winters, Wagners Nibelungenring ganz für sich zu gewinnen, hat das Stadttheater trotz der überaus schwierigen szenischen Verhältnisse mit Ehren zu Ende geführt, und die erste zyklische Darstellung des Riesenwerkes fand ausverkaufte Häuser mit dankbaren Zuhörern.
Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Mit mehr als der gewöhnlichen Aufmerksamkeit wurde hier das dreimalige Auftreten des Herrn Leydström aus Stockholm vermerkt. Man hörte ihn als Wotan, Hans Sachs und Tonio (Bajazzo), und ward des schönen, sympathischen, nur nach der Höhe zu etwas eingeschränkten Organs und des reichen und sicheren schauspielerischen Vermögens namentlich in den „Meistersingern" wahrhaft froh. Das so erfolgreiche Gastspiel zielt auf ein Engagement, für das somit günstige Aussicht besteht.
Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. Br.: Unsere Oper bot in kurzen Zwischenräumen eine Wiederholung des Nibelungenrings. Als Gast debütierte mit grossem Erfolg ein ehemaliges Mitglied unserer Bühne, Carl Jörn aus Berlin, in Martha und Lohengrin. Unter den aufgeführten Novitäten erzielten vor allen Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" einen schönen Erfolg; eine weitere Novität „Der Traum" von C. Peters wurde freundlich aufgenommen. In der bis 1. Juni ausgedehnten Spielzeit werden noch H. Wolfs „Corregidor" und Paër's „Der Herr Kapellmeister" zur Aufführung gelangen.
Victor August Loser

HAMBURG: In einer neuen, stark verkürzenden Ausgabe von unserem Kapellmeister Josef Stransky erschien Glucks „Paris und Helena" als Novität auf dem Spielplan. Der Versuch, dies in Vergessenheit geratene Werk Glucks der Bühne wieder

zuzuführen, misslang. Nicht wegen Herrn Stransky, sondern trotz Herrn Stransky; er musste misslingen, da die Glucksche Oper mit vollem Recht verstorben ist. Wie man weiss — und wenn man's nicht weiss, kann man es in der berühmten Vorrede nachlesen, die Gluck „Paris und Helena" mitgab — wollte Gluck etwas ganz Besonderes leisten. In der Theorie war das moderne Musikdrama geboren, als Gluck die Vorrede erdacht hatte. Aber leider nur in der Theorie. Und die ganze folgende Musik sind leblose Exempel auf diese Theorie. Dazwischen ein paar gute Glucksche Architekturen: lapidare Chöre, grosse Stimmungen. Aber wie das Ganze in den fünf Akten des Originals eine Unmöglichkeit war, so blieb es in der Zusammenziehung auf zwei Akte eine Sache, die unser Interesse an keiner Stelle tiefer fesselt. Der Exhumierung, die zugleich ein neues Begräbnis bedeutete, folgte der „Orpheus", wundervoll von Brecher einstudiert und von Frau Metzger-Froitzheim fast ideal gesungen und dargestellt. Da zeigte sich's denn, dass der alte Gluck doch noch lebt. Heinrich Chevalley

KÖLN: Die bereits chronisch gewordene Primadonnennot ist nunmehr durch das sehr erfolgreiche Gastspiel und danach zustande gekommene mehrjährige Engagement von Alice Guszalewicz glücklich beendet. Die Künstlerin zeigte als Isolde bei sieghafter Stimmentfaltung, dass sie Wagners Stil glänzend beherrscht. Für anderes Operngebiet erbrachte ihre „Königin von Saba" die wünschenswerte Gewähr. Die für Juni im Neuen Theater bevorstehenden Festspiele werden mit den Dirigenten Otto Lohse, Fritz Steinbach und Richard Strauss, sowie einer grösseren Anzahl renommierter Sangeskräfte von den verschiedenen grossen Bühnen „Figaros Hochzeit", „Die Meistersinger", „Tristan", „Feuersnot" und den „Barbier von Bagdad" bringen. Spielleiter sind Georg Droescher, Anton Fuchs, Max Martersteig. Paul Hiller

MAGDEBURG: In der Oper hatte ein neues einaktiges Bühnenwerk von Gottfried Grunewald, der sich durch grosse Chorwerke einen Namen gemacht hat, einen recht freundlichen Erfolg. Den originellen Text lieferte ihm A. Eisert nach einem Märchen von Volbehr; er nennt sich „Der fromme König". Die Szene spielt vor der Himmelstür, an der St. Petrus Wache hält, und dann im Himmel selbst. Hans Sachssche Züge und die der alten Mysterienbühne sind da glücklich verwertet. Der fromme König kommt in den Himmel, wird aber erst in die Reihe der Hochseligen aufgenommen, als er in Demut erkennt, König und Bettler seien vor dem Höchsten gleich. Der Komponist hat den Allegorieen ein sehr farbiges Orchestergewand umgeworfen, man könnte von Allegorieen des Klangs sprechen, die sich mit den Gedankengängen des Textes und der Handlung zu decken suchen; aber eine Stunde lang himmlische Musik zu machen, daran erlahmt doch schliesslich seine ohne allen Zweifel bedeutende Kraft; auch fehlt dem Textbuch eine eigentliche höchste Erhebung. Max Hasse

NEW-YORK: Unsere Opern-Saison ist vorüber. In den 15 Wochen gelangten 29 grosse Opern, 1 Operette und 2 Ballets zur Aufführung. Nicht verzeihen kann die Welt Herrn Conried die Aufnahme von Wagners „Parsifal" in den regulären Spielplan. Als Kontrast dazu gab es die „Fledermaus". Von Mozart hatten wir nur den Figaro, Beethovens Fidelio wurde nur einmal gegeben. Von Wagner hörten wir ausser Parsifal noch Lohengrin, Tannhäuser, Tristan, Meistersinger und zweimal den Ring-Zyklus. Dann standen auf dem Repertoire: Aïda, Barbier, Rigoletto, La Bohême, Tosca, Faust, Carmen, Pagliacci, Cavalleria Rusticana, Hugenotten. Für seine Hauptstars Sembrich und Caruso hatte Conried noch Lucia, Lucrezia Borgia, Traviata, Liebestrank, Don Pasquale, Maskenball, Romeo und Julia, Gioconda ausgegraben. Die Ballets waren Coppelia und Puppenfee. Das Sänger-Personal enthielt neben vielen Künstlern ersten Ranges eine Anzahl minderwertiger Kräfte, an die sich das hiesige Publikum auf Wunsch des Direktors nach und nach gewöhnen soll! Das Orchester war gegen das Vorjahr sehr verkleinert

worden, worunter die Kapellmeister Alfred Hertz und Arturo Vigna stark zu leiden hatten. Ihnen gesellte sich noch Nahan Franko, der frühere Konzertmeister, hinzu. Jetzt befindet sich die Gesellschaft auf Reisen, und Parsifal wird in vielen Städten abermals mit der Fledermaus um die Gunst des Publikums buhlen! Arthur Laser

PARIS: Das Zusammenwirken Zola's und des Komponisten Alfred Bruneau war bisher nicht sehr glücklich gewesen. „Messidor" ist in der Grossen Oper nur elfmal und „L'Ouragan" an der Komischen Oper nur zwölfmal gegeben worden. Man sah daher an dieser Bühne mit einiger Befürchtung dem am 3. März zum erstenmal gegebenen „Enfant Roi" entgegen, dessen Textbuch Zola wenige Wochen vor seinem plötzlichen Tode durch die tückische Kaminvergiftung des 28. Sept. 1902 fertiggestellt hatte. Heute zeigt sich jedoch, dass sowohl Zola als Bruneau sehr viel von Charpentier's epochemachender „Louise" gelernt haben und das wird ihrem letzten Werke endlich den langersehnten Erfolg bringen. Wie Charpentier, so versetzt uns auch Zola diesmal in das Paris von heute und lässt darin ein möglichst einfaches Familiendrama spielen. Was bei Charpentier das Atelier der Schneiderinnen war, das ist hier die grosse Bäckerei Delagrange, die wir nicht nur von hinten und vorn, sondern auch im Kellergewölbe der Backstube kennen lernen. Ein Spielwarenladen im Tuileriengarten und der Blumenmarkt neben der Madeleine bilden die übrigen der fünf mit dem peinlichsten Realismus ausgestatteten Bilder der Oper, die sich „comédie lyrique" zu nennen beliebt. Die Handlung ist ebenso einfach als rührend, aber wenig originell. Der Bäcker glaubt, seine Frau habe einen jugendlichen Liebhaber, mit dem sie jeden Dienstag Abend zubringe, aber der junge Mann ist die Frucht eines Fehltrittes, den sie vor der Heirat beging, und ist im Alter, wo man noch hohen Sopran singen kann. Der Bäcker, der zu seinem Schmerz keine eigenen Kinder hat, will zuerst seine Frau von ihrem Kinde trennen. Sie bleibt aber, obschon sie ihren Mann aufrichtig liebt, ihrer Mutterpflicht treu. Er ist darüber höchst unglücklich und sie kehrt daher zu ihm zurück. Nun will sich aber der Knabe aufopfern, indem er nach Amerika verduftet, aber der Bäcker verzeiht und nimmt den exemplarischen jungen Mann an Sohnes Statt an. — Bruneau hat sowohl für die gut angelegten Rühreffekte, als für die Schilderungen des Volkslebens, namentlich auf dem Blumenmarkt, fast immer die zutreffendsten Töne gefunden. Vom dritten Akt an steigerte sich der Beifall und der fünfte rührte fast bis zu Tränen. Marie Thierry spielte und sang den kleinen Bastard, der schliesslich als „König" oder wenigstens als Kronprinz in die noble Bäckerei der Chaussee d'Antin einzieht, mit grosser Anmut und Natürlichkeit. Claire Friché war eine ergreifende Bäckersfrau und der Bariton Dufranne imponierte als Bäcker, der sich seiner wichtigen Funktion als Volksernährer sehr und bis zum Überdruss bewusst ist. Merkwürdig ist, dass Bruneau auf jede Tenorpartie verzichtet hat. Dennoch hat er keine Monotonie aufkommen lassen. Die Musik bietet ebensoviel Abwechslung als die Handlung. Felix Vogt

POSEN: Die Oper brachte mit grossem Erfolg „Hoffmanns Erzählungen", „Tannhäuser" und „Figaro" in schöner Aufführung. Sie schliesst mit „Meistersinger" die nicht gerade ergiebige Saison. A. Huch

PRAG: Drei Erstaufführungen gab es im Deutschen Theater. „Ib und Christinchen" inszeniert das handlungsarme, aber stimmungsreiche Andersensche Märchen. Der anglisierte Italiener Leoni hat dazu eine hübsche, zarte Musik für ein Miniaturorchester geschrieben, die das Pathos der neueren welschen Oper mit der rührseligen Melodramatik und drolligen Tanzrhythmik der Engländer verquickt. Die von Blech dirigierte Oper erzielte dank ihren sentimentalen Lyrismen einen recht guten Erfolg. Musikalisch viel mehr zu sagen hat uns freilich Felix Dräseke in seinem „Fischer und Kalif". Aber ein unwirksamer Stoff und eine gewisse Gleichartigkeit





IV. 14

J. P. E. HARTMANN
* 14. MAI 1805

JOHANNE SOPHIE LÖWE
✱ 28. APRIL 1815



IV. 14

der Tonsprache, die in reicher Melodik und instrumentaler Farbenpracht aufblüht, lassen alle diese Vorzüge nicht ganz zur Geltung kommen. Es fehlt das unerlässliche Moment der Spannung. Leider war die Besetzung (Förstel, Humalda, Haydter) teilweise ungenügend. Daher die Parole: Tenornot. Dirigiert hat Egon Pollak. Als Kuriosum sei die Oper „Chopin" erwähnt, deren Musik Orefice aus Kompositionen des Titelhelden zusammengeflickt hat. Dem Mutterboden des Klaviers entrissen, in andere Tonarten versetzt, verstümmelt usw. passen sie nicht zu den wenig zusammenhängenden, abspannenden, szenischen Vorgängen. Mit Chopin's wirklicher Biographie hat die Handlung nur wenige Berührungspunkte. Die hinreissende Leistung von Frau Langendorf und die gründliche Vorbereitung (Dirigent: Selberg) wahrten dem Premierenabend das Gesicht.

Dr. Richard Batka

ROSTOCK: In einer schönen „Walküre" unter Regisseur Toller und Kapellmeister Rudolf Gross kamen noch einmal die hohen künstlerischen Grundsätze, nach denen Direktor Hagen seine Bühne geleitet, zu deutlichstem Ausdruck. Der „Widerspenstigen Zähmung" von Götz unter Kapellmeister Band fand beim Publikum nicht die gebührende Teilnahme. Ein Gastspiel von Erika Wedekind (Frau Fluth, Regimentstochter) wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Im April ist ein Gastspiel von Grüning (Lohengrin) in Aussicht, und mit den „Meistersingern" soll die Spielzeit ausklingen.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Nun hat man uns auch die „Meistersinger" und den „Siegfried" gebracht und zwar in merklich sorgsamer Einstudierung. Nimmt man noch das glänzende Tripel-Gastspiel der Wedekind in Hoffmanns „Erzählungen" hinzu, so tritt man dem Rest mit der Bezeichnung „schwacher Durchschnitt" nicht zu nahe.

Ulrich Hildebrandt

WEIMAR: Der ungünstige Eindruck der letzten Novität wurde vollständig verwischt durch die Erstaufführung von Hans Sommers „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse", Dichtung von Eberhard König. Das Werk hatte einen grossen Erfolg; der anwesende Komponist wurde mehrere Male gerufen. Die Aufführung unter der Regie Wiedeys und der Leitung Krzyzanowski's war in allen Teilen vorzüglich und speziell Herr Gmür bot in der Titelrolle eine prächtige Leistung. Die Tonsprache Sommers ist eine gewählte und überzeugende. Die Leitmotive sind klar und charakteristisch; die Instrumentation manchmal zu stark aufgetragen, doch immer interessant. Schade ist nur, dass Sommer zu viel klügelt und sich dabei ins Detail verliert. Man hat den Eindruck, als ob er manchmal jeder natürlich melodischen Wendung ängstlich aus dem Wege ginge. Im grossen Ganzen jedoch haben wir es mit einer ehrlichen von grossem Können zeugenden Arbeit zu tun, die den Stempel echten Deutschtums trägt und schon deshalb die weiteste Verbreitung verdient. — Von den übrigen Opernabenden ist eine im ganzen gute Aufführung von „Der Widerspenstigen Zähmung" von H. Goetz zu verzeichnen, sowie vor allen Dingen eine zyklische Aufführung des „Ring" (ohne Strich!). In „Rheingold" und „Walküre" sang in befriedigender Weise Frau Reuss-Belce die Fricka und Brünnhilde, während in „Siegfried" und „Götterdämmerung" die Brünnhilde durch Thila Plaichinger aus Berlin vertreten sein wird. Eine in jeder Beziehung hervorragende Leistung bot Frl. vom Scheidt als Sieglinde.

Carl Rorich

WÜRZBURG: Unsere Bühne hat wieder eine Krise durchgemacht, die zu einem Direktionswechsel führt. Die damit verbundenen Unruhen erschwerten naturgemäss sehr die gedeihliche Arbeit; es ist eigentlich zu verwundern, dass trotzdem eine Reihe interessanter Werke wie „Bohème", „Hoffmanns Erzählungen", Verdi's „Othello" usw. gut herauskam. Das Personal unter Direktion von Herrn Grossmann hat sich ehrlich

angestrengt, insbesondere die Tenöre Groeger und Zörnitz, die Baritonisten Werner und Richter, der Bassist Eck und die beiden Würzburger Kinder Frl. Englerth als dramatische Sängerin und Frl. Bauer als Soubrette. Dr. Kittel

KONZERT

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein-Volkschor brachte in seinem 97. und 98. Abonnementskonzert unter Hopfe „Die Glocke" von Bruch unter Mitwirkung des Volkschors, der Solisten Cäcilie Rüsche, Iduna Walter, Albert Jungblut, Max Büttner und Bernhard Wessel (Orgel) zu tadelloser Aufführung. Im Mittelpunkt des 99. und 100. Konzerts standen die einzigartigen Darbietungen von Teresa Carreño, während das Orchester durch die klangschöne Wiedergabe von Bizet's „L'Arlesienne" und der c-moll Symphonie von Saint-Saëns sich auszeichnete. — Im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft erfuhr unter Stronck Wolfs „Penthesilea", sowie Bruchs „Frithjof" durch das Städtische Orchester, den Singverein und Lehrergesangverein, sowie die Solisten Paul Haase und Frau eine glanzvolle Wiedergabe. Ausserdem entzückte Karl Friedberg durch sein vornehmes Spiel in Tonschöpfungen von Franck, Chopin und Liszt. — Neben diesen Konzerten boten die Kammermusik-Abende von Musikdirektor Schmidt, sowie die Sonaten-Abende der Frau Saatweber-Schlieper und des Kapellmeisters Maier eine Fülle ebenso mannigfaltiger wie intimer musikalischer Genüsse. Heinrich Hanselmann

BERLIN: Der Sternsche Gesangverein hat Liszt's Legende von der heiligen Elisabeth aufgeführt. Es war das erste Konzert des Vereins unter dem neugewählten Dirigenten Oskar Fried, nachdem Prof. Gernsheim von der Leitung zurückgetreten ist. Mit der Vorführung des Lisztschen Werkes, das von dem Verein zum erstenmal gesungen wurde, legte der junge Musiker vor der Öffentlichkeit die Probe ab, ob er seine Stellung als Dirigent auszufüllen imstande sei. Die Probe ist recht vorteilhaft ausgefallen, denn es war eine gute, in dem chorischen Teil sogar glänzende Aufführung. Für das Werk, für den Verein, wie für den Dirigenten muss der Abend als ein glücklicher Erfolg gelten. Der Chor war sicher einstudiert, sang rhythmisch fest und klangvoll. Die Partie der Elisabeth sang Frl. Destinn, die der Landgräfin Sophie Frl. Dehmlow; im Bass wirkte Herr Messchaert, der Meistersänger, ohne den kaum noch eine Oratorien-Aufführung stattfinden kann. — Zum Besten der Sammlung von Mitteln für die Erhaltung des Bachschen Geburtshauses in Eisenach führte Siegfried Ochs mit dem Philharmonischen Chor vier Kantaten des Meisters auf, von denen eine immer herrlicher als die andere war: „Komm' du süsse Todesstunde", „Du Hirte Israel", „Es erhub sich ein Streit" und „Jesu, der du meine Seele". Wenn der Chor einsetzt „Es erhub sich ein Streit" wird man überwältigt von der rapiden Entwicklung des Satzes, der im Thema, im Aufbau an das berühmte „sind Blitze, sind Donner" in der Matthäuspassion erinnert. Als Ganzes ergreift „Jesu, der du meine Seele" wohl am tiefsten. Das chromatische Motiv, das Bach sonst mehrfach, u. a. auch im „Crucifixus" seiner Messe verwendet hat, findet hier eine ganz besonders liebevolle Verarbeitung; wunderbar, wie es den Choralsatz durchdringt, wie alle musikalischen Gedanken zu ihm in intimste Beziehung treten. Ganz ausgezeichnet war die Leistung des Chores und des Philharmonischen Orchesters, aufs feinste abgewogen die dynamischen Schattierungen, musterhaft ausgearbeitet die Rhythmik, die Deklamation. Unter den Solisten zeichnete sich neben Herrn Messchaert Marta Stapelfeldt im Alt durch Stilsicherheit aus. Auch Frau Rückbeil-Hiller im Sopran erfreute durch feinere Behandlung des sympathischen Organs; im Tenor kämpfte George Hamlin mit der sprachlichen Schwierigkeit, die nicht überwunden wurde. — Einen andern herrlichen Bachabend bescherte die Singakademie,

die unter Georg Schumanns Leitung die Johannispassion sang. Wie sich die Erzählung der Leidensgeschichte des Heilandes im Evangelium Johannis sehr erheblich von der unterscheidet, wie sie uns Matthäus überliefert hat, so hinterlässt auch die Bachsche Johannispassion einen wesentlich andern Eindruck, als die weiter verbreitete nach Matthäus. Vor allem ragt in dem früher entstandenen Werke die Person Christi nicht so plastisch aus seiner Umgebung heraus, es fehlt ihm der Heiligenschein des begleitenden Streichorchesters. Die Chöre des fanatisch aufgestachelten Judenvolkes sind dafür breiter musikalisch ausgearbeitet; es sind meisterhafte, charakteristische Chorsätze; sie wirken aber nicht mit jener fast dramatisch packenden Schlagfertigkeit, wie die mit wuchtiger Knappheit kurz gefassten Schreie des blutgierigen Pöbels in der Matthäuspassion. Ein ganz eigenartiges Gebilde ist der Eingangschor der Johannispassion, ein gewaltiger Aufbau von herber, fast düsterer Grundstimmung mit der unablässig wogenden Bewegung des Orchesters, zu der die Stimmen des Chores in ihrer festen Rhythmik kontrastieren. Der dem Schlusschoral des Ganzen voraufgehende c-moll Chor, so verschiedenartig auch die thematische Zeichnung sein mag, erinnert in der weichen Tonfärbung, in der wehmutgetränkten Stimmung lebhaft an den ebenfalls in c-moll gesetzten Ausgangschor der Matthäuspassion. Prachtvoll hat der Chor der Singakademie gesungen und ihm ebenbürtig das Philharmonische Orchester gespielt. Den Evangelisten sang George Walter mit lebhafter, innerlicher Anteilnahme an dem Hergang der Erzählung. Herr Messchaert hatte es übernommen, die Worte des Heilandes wie auch die Bassarien zu singen und erfreute wieder durch die sichere Herrschaft über sein Organ und den musikalischen Stoff. Die kleineren Partieen des Petrus und Pilatus wurden angemessen durch Albin Günther vertreten. Im Alt war Frau Dr. Fischer, im Sopran Frau Rückbeil-Hiller wieder passend an ihrer Stelle. — Weingartner leitete den neunten Symphonieabend der Königlichen Kapelle mit einer Reihe französischer Stücke ein: „Römischer Karnaval" von Hector Berlioz, Bizet's „Suite arlesienne" und eine symphonische Tondichtung „Eiche und Schilfrohr" von Chevillard nach einer Fabel von Lafontaine, ein ziemlich langweiliges, nicht einmal pikant instrumentiertes Orchesterstück. Die Original-Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad", die erst kürzlich im Wagner-Verein gespielt war, hinterliess auch diesmal einen trefflichen Eindruck in ihrem leichten echten Lustspielton und ihrer reizvollen Orchesterbehandlung. Das Hauptstück des Abends bestand in Beethovens Pastoral-Symphonie. Mir schien die Königl. Kapelle nie schöner als diesmal gespielt zu haben, es war, als ob jedes einzelne Mitglied der Kapelle dem neugewonnenen Dirigenten zuliebe sein Bestes gäbe. — Das letzte Nikisch-Konzert brachte eines der Brandenburgischen Kammermusikwerke von Bach in G-dur, das man durch die Anleihe eines langsamen Satzes aus einem andern Werk kourfähiger gemacht hatte. Gegen die Besetzung der Solostimmen durch volles Streichorchester wäre nichts einzuwenden gewesen; nur die beiden Flöten wurden ziemlich zugedeckt durch die Klangfülle der Streicher. Beethovens zweite Symphonie und die erste von Brahms bildeten den übrigen Teil des Programms. Am besten gelang das Brahmssche Werk. Es war eine glänzende Aufführung, die dem Dirigenten nicht endenwollende Ovationen eintrug. — E. N. von Reznicek dirigierte an der Spitze des Philharmonischen Orchesters (zum Besten von dessen Witwen und Waisen) ein Konzert, dessen Programm seine Ouvertüre zu „Donna Diana", Symphonietta in B-dur und drei seiner Lieder (M. Drescher), gesungen von Ernst Kraus, enthielt, ausserdem noch die kleine Serenade in A-dur von Brahms (ohne Violinen) und Webers Aufforderung zum Tanz, instrumentiert von Berlioz. Reznicek's Symphonietta enthält viel reizende, pikante Einfälle, seine Orchesterbehandlung ist durchweg geistreich, bringt eine reiche Fülle pikanter Klangmischungen. Aber es fehlt der grössere Zug, man vermisst Ruhepunkte,

man hat das Gefühl, dass der Komponist aus Furcht trivial zu werden, sich anstachelt zu unaufhörlichen Orchesterwitzen. In den Liedern kommt es über dem Drang, jedem einzelnen Textwort im Orchester die volle Deutung zu geben, nicht zu einer vollen Stimmung. Dirigiert hat Herr von Reznicek mit voller Sicherheit in der Führung des Taktstockes. — Günther Freudenberg, der in seinem letzten Konzert wieder drei Klavierkonzerte (in es-moll von Liapounow, in c-moll von Pierné und c-moll von Rachmaninoff) gespielt hat, beschloss damit seine drei Abende mit je drei grossen Konzerten in glänzender Weise; übrigens zeigte er sich an seinem letzten Abend deutlich beflissen, auch zartere Tonfärbungen aus den Tasten herauszuholen, nicht nur den Klavierathleten hervorzukehren. Anerkannt werden muss das Bestreben, nicht in dem gewohnten Pianistengeleise fortzuwursteln, sondern seinen eigenen Weg zu gehen und unbekanntere Werke vorzuführen. — Der Liederabend von Joh. Messchaert hat erlesene Genüsse gebracht. Ausser bekannten Liedern sang er auch von Richard Strauss ein wunderliches Stuck voll echten Humors, aber reichlich gespickt mit kakophonen Klängen: „Die sieben Zechbrüder" von Uhland. Meines Wissens wurde das lang ausgesponnene, originelle Stück zum erstenmal öffentlich gesungen. E. E. Taubert

Der als Solist bei uns in gutem Gedächtnis stehende Pariser Geiger Lucien Capet spielte mit seinen ihm nicht ganz ebenbürtigen Quartettgenossen A. Tourret, L. Bailly, Louis Hasselmans in tadellosem Ensemble an zwei Abenden nur Beethoven, ohne jedoch in der Auffassung, auch in der Wahl der Tempi zu befriedigen; wir hätten von den Franzosen lieber moderne französische Werke gehört. — Solche wurden in einem Sonatenabend des Pianisten Max Behrens und des Geigers Darier geboten, doch wusste nur der erstere zu interessieren. — Umgekehrt erwies sich in dem wesentlich Kammermusik bietenden Konzert der Pianistin Ida Christensen-Geelmuyden und des beachtenswerten Geigers Julius Thornberg dieser als die stärkere künstlerische Persönlichkeit. — Erna Schulz vertauschte diesmal die Geige mit der Bratsche; im Verein mit Robert Kahn brachte sie Schumanns Märchenbilder und Brahms' f-moll (Klarinetten-)Sonate vortrefflich zur Wiedergabe; ihr Konzertpartner, der Bassist Richard Gloyen sang recht ungleichmässig. — Ein sehr beachtenswertes Geigertalent ist der noch junge Schotte Harold Ketèlbey, ein vortrefflicher Techniker; die in seinem Konzert mitwirkende Altistin Amalie Waibel besitzt eine prächtige, aber noch gänzlich ungeschulte Stimme. — Einen Meister des Violoncells lernten wir in Herman Sandby kennen, der mit Begleitung des philharmonischen Orchesters die Konzerte von Dvořák und Svendsen, sowie Tschaikowsky's Variationen ganz ausgezeichnet vortrug. — Ilse Delius, die von dem Pianisten Ernst Ferrier, dem vortrefflichen Geiger Adalbert Gülzow und dem Klarinettisten Prof. Schubert unterstützt wurde, wusste sowohl durch ihre prächtigen und sorgfältig geschulten Stimmmittel wie durch ihren Vortrag lebhaft zu interessieren.
Dr. Wilh. Altmann

Auf dem Klaviergebiet wieder einige gute Talente. So Hedwig Kirsch, ein rassiges Talent von feinem instrumentellen Geschmack, guter dynamischer Schulung und hochentwickelter Technik. Ein gewisser Hang zur Schönfärberei stumpft allerdings das Interesse mählich ab, da es der Individualität an charakteristischem Gepräge des Tones wie an einem tiefergreifenden Gedankeninhalt zurzeit noch gebricht. — Gleich ausgezeichnet nenne ich Carola Mikorey, ein bedeutendes Individualisierungstalent mit einem feinen Sinn für instrumentelle Grazie und Anmut. Bei grösserer Ruhe und Reife werden wir hier mit einer ernsten Begabung von künstlerischem Reichtum zu rechnen haben. — Adela Verne bringt ebenfalls viel gute Mittel in Technik und Anschlag mit, doch fehlt's dem Spiel an scharf umrissenen Konturen und einer über das Spielerische hinausgehenden persönlichen Charakteristik. — Henriette Schelle ist eine reich begabte,

sentimentalische Musikerin. Lyrisch beanlagt, hat sie feine Gedanken und einen zärtlichen Sinn für das Duftige, Poetische. Dem Klavierton fehlt's jedoch am instrumentellen Stil, d. h. am echten non legato-Charakter. Und der Lyrik fehlt der Kontrast der grossen epischen Diktion. Es gibt auch Empfindungs-Rosalien, und mancher Stimmungsmaler ist schon langweilig geworden, weil er nur Sonnenflecke malte. Davor hüte sie sich! — Hermann Klum spielte wohlanständig, musikalisch behutsam, sonst akademisch kühl mit jenem Stich ins Professorale, das sich im Korrekten erschöpft. — Ein kleines Wunderkind: Käthe Heinemann wurde von Waldemar Meyer unter günstigen Auspizien eingeführt. Die musikalische Durchbildung hielt sich in den glücklich gewählten Grenzen leichter Kammermusik — ein Standpunkt, den ich pädagogisch für Kinder in dem Alter nur billigen kann. Neue Lieder von Wilhelm Heinemann sind im stillen Grunde eines glücklichen Dilettantismus gewachsen. — Einen herrlichen Genuss gewährte wieder die unvergleichliche Kunst Lydia Jilyna's. Nicht dass die Stimme vollendet wäre (die Höhe wird leicht dünn und scharf, und die Nachteile des französischen Idioms wirken merklich auf den Kehlkopf ein), aber die ausgezeichnete Mittellage, der satte Timbre, die prachtvolle Formbildung, das echte Hartmetall, das vielen Tönen einen ehernen, siegbaften Charakter verleiht, sowie die vollendete Atemtechnik lassen immer wieder bewundern, was Wille und Kunst aus einem spröden Naturorgan zu machen imstande sind. — Das Geschick hat auch Anni Bremer reich ausgestattet. Ein sattes, weiches Organ kann hier bei nur einiger Mühe und künstlerischer Zucht sich leicht und glücklich vollenden. Der Geiger Petresku Wolku darf sich gleichfalls bei der Glücksgöttin bedanken. Wenn ich sage, dass er ein geborener Virtuose, eine rassige, musikalische Natur, ein eleganter, blendender Techniker ist, so spreche ich damit die Hoffnung aus, dass er der Meisterschaft auch ferner seinen Tribut an ernster Arbeit zollt. — Blieben als letzte Liederabende resp. als Mitwirkende noch zu erwähnen: Emmy von Linsingen, Meta Lion und Julie Körner. Rudolf M. Breithaupt

Technische und musikalische Unreife ist bei den Leistungen der Sängerinnen Margarethe Henning und Eva Levis zu beklagen. — Eher darf man bei dem Tenoristen Hans Emge eine solide technische Grundlage anerkennen. — Der Pianist Hans Weitzig-von Usedom vermochte kaum zu interessieren. — Hermann Gura stellte sein volltöniges Organ und seine geschmackvolle Vortragsweise in den Dienst Carl Loewes. — Hans Friedrich Münnich machte Propaganda für die Janko-Klaviatur. — Die Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirchen-Chores (Dirigent A. Kiesslich) erwies sich als ein leistungsfähiges Chorunternehmen. — Felix Lederer-Prina ist, wenn auch technisch nicht immer unantastbar, doch ein Sänger von erheblichen musikalischen Fähigkeiten. — Bernhard Irrgang steht mit seiner Orgelspielkunst auf der einsamen Höhe absoluter Meisterschaft. In seinem letzten Konzert brachte er auch Regers Choralkantate: „O Haupt voll Blut und Wunden" hier zur ersten Aufführung. Ich könnte einzig auf die Passionsmusiken von Bach und Palestrina zurückgreifen, um Werke zu bezeichnen, die eine ähnliche tief ergreifende und erschütternde Wirkung auf mich ausgeübt haben wie diese Regersche Kantate. Walter Fischer

BRESLAU: Ein Jubiläum einziger Art haben wir gefeiert. Nirgends in der Welt sind historische Konzerte zu einer dauernden Einrichtung geworden. Die ungewöhnliche Tatkraft und die umfassende Gelehrsamkeit des Professor Dr. Emil Bohn haben ohne staatliche oder kirchliche oder kommunale Subvention nicht weniger als hundert historische Konzerte zuwege gebracht. Das 100. Konzert der Art fand am 5. März unter allgemeiner Beteiligung in der Aula Leopoldina der hiesigen Universität statt. Am Schlusse der Aufführung gratulierte der Rector magnificus namens der Universität, Professor Cohn überreichte eine Adresse und zugleich eine vom Bohnschen Gesang-

verein und der Breslauer Singakademie aufgebrachte Ehrengabe. Auch die Abordnungen anderer Vereine sprachen unter dem lebhaften Beifall des überzahlreichen Publikums Professor Bohn ihre Glückwünsche aus. Das 100. Konzert wurde auch Veranlassung, dass der Oberbürgermeister von Breslau und der Oberpräsident von Schlesien dem Bohnschen Verein als zuhörende Mitglieder beitraten. Ein paar Tage darauf erhielt Prof. Bohn den Roten Adlerorden 4. Klasse. Für die Riesenarbeit, die Bohn durch das Arrangement der Konzerte, die oft sehr schwierige Herbeischaffung des Materials, die Herstellung der Partituren aus Einzelstimmen usw. geleistet hat, ist das natürlich nur ein schwaches Äquivalent. 1500 Tonsätze aus der a cappella-Musik, der begleiteten Vokalmusik und der Instrumentalmusik und zwar aus allen zugänglichen Jahrhunderten hat Professor Bohn in 25 Jahren aufgeführt. Hundert musikwissenschaftliche Vorträge, deren Druck 2000 Seiten umfassen würde, und die durch Verstandesschärfe, gründliche Sachkenntnis und klassische Form Kenner und Laien gleich stark anzogen, hat er als Einleitungen zu den historischen Konzerten gehalten. Die Musikschätze der Breslauer Universität hat er katalogisiert, eine Bibliographie des weltlichen deutschen Liedes vom Beginn des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts ist von ihm angelegt und bis auf etwa 10000 Nummern gefördert worden. Mit eigener Hand hat er die Sklavenarbeit vollbracht, aus den alten Drucken, die nur die Einzelstimmen enthalten, tausende von Partituren herzustellen usw. Alles in allem eine Arbeitsleistung, vor der man den Hut ziehen muss. Möge der geistvolle und nervenstarke Mann noch recht lange für die Musikwissenschaft arbeiten können! Namentlich ist zu wünschen, dass er mit Hilfe der überreichten Ehrengabe — der Staat hat es bei dem Orden bewenden lassen — sein Lebenswerk, die Bibliographie des deutschen Liedes, vollenden möge. J. Schink

BRIEG: Unter der anfeuernden Leitung des Königl. Musikdirektors Paul Hielscher führte die Brieger Singakademie am 18. März Georg Schumanns glanz-, stimmungs- und charaktervolles Chorwerk „Totenklage" und Gustav Mahlers gewaltige c-moll Symphonie für Orchester, Chor, Alt- und Sopransolo auf. Die enormen Schwierigkeiten beider Werke wurden dank der sorgfältigen und gewissenhaften Vorbereitung vollständig bemeistert, der Eindruck auf die zahlreichen Zuhörer war sehr bedeutend. Das 76 Mann starke Orchester war aus den Kapellen des 156. und 157. Inf.-Regimentes gebildet worden. An der Harfe sass der Herzogliche Hofmusiker Georg Zesewitz aus Gotha, ein virtuoser Beherrscher seines Instrumentes. Das Altsolo wurde von Helene Borck aus Breslau, das Sopransolo von Frau Amtsgerichtsrat Fronzig aus Brieg vortrefflich gesungen. Mahlers Symphonie wurde damit zum ersten Male in Schlesien gehört. Robert Ludwig

BRÜNN: Mit einem interessanten Programm überraschten uns die Philharmoniker (Veit). Sie erfreuten uns durch tüchtige Wiedergaben von Bruckners „Siebenter", Weingartners Paraphrase „Aufforderung zum Tanz" und Goldmarks Ouvertüre „In Italien". Auch auf dem Gebiete der Kammermusik wurde uns Erlesenes geboten. Die heimische Klaviermeisterin Marie Katholicky veranstaltete im Verein mit Richard Mühlfeld und Anton Walther einen erfolgreichen Abend, und das Marteauquartett entzückte durch seine vollendeten Leistungen. Wie alljährlich stellte sich der Verein „Deutsches Haus" auch heuer mit einer von seinem Organisten Otto Burkert geleiteten würdigen Bachfeier ein. Siegbert Ehrenstein

CHEMNITZ: Solistisch Bedeutendes brachten: Conrad Ansorges Klavierabend im „Musikverein" (Sonaten von Beethoven und Schubert, Phantasiestücke von Schumann, Chopin usw.), die Gesangsvorträge von Rose Ettinger-Paris und Cäcilie Rüsche-Endorf-Elberfeld, sowie Honoria Traills Interpretation von Richard Strauss' „Burleske" für Klavier und Orchester. — Als interessante Novitäten aus den Symphonie- und Abonne-

mentskonzerten der Stadtkapelle und des Lehrergesangvereins (Max Pohle) sind hervorzuheben: Dräseke: „Symphonia tragica", H. Wolf: „Italienische Serenade", Berlioz: Ouvertüre zu „Beatrice und Benedict" und Heinrich Zoellner: „Bonifacius" (unter Leitung des Komponisten). — Im zweiten Abonnementskonzert des Musikvereins erlebte unter Führung des Autors Franz Mayerhoffs „Lenzfahrt" für gemischten Chor, Soloquartett und grosses Orchester ihre Uraufführung. Das warmblütige, in melodiösen Wohllaut und rhythmische Grazie getauchte Werk — vom Komponisten als „Lieder und Tänze" bezeichnet — bildet eine wohltuende, wohlgelungene Demonstration gegen eine gewisse Art moderner „Mathematik"-Musik und wird sich im Fluge die deutschen Konzertsäle erobern. Der grosse Erfolg des Werkes galt zu gleichem Teil seiner hohen musikalischen Anmut wie dem Niveau seines Gehaltes und seiner glänzenden Wiedergabe durch den Musikvereinschor und die städtische Kapelle. — Auf kirchenmusikalischem Gebiet sind drei hervorragende Aufführungen zu registrieren: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): Chöre von Hammerschmidt, Richard Noatzsch, Michael Haydn und J. Chr. Bach, sowie Sologesänge (Paul Haase-Berlin) von Hugo Wolf, Dvořák und Rheinberger; Orgelvorträge älterer Meister von W. Hepworth; — St. Marcus (Gustav Meinel): Kantate „Sehet, wir gehen hinauf" von J. S. Bach und Missa solemnis von Cherubini; — St. Lucas (Georg Stolz) ein musikhistorisches Konzert: Gesang- und Orchestermusik von Herm. Schein, Heinr. Schütz, Frz. Tunder, L. Leo und J. S. Bach. Oskar Hoffmann

DANZIG: Die Abonnementveranstaltungen beendeten erfolgreich ihre Zyklen: Binder-Davidsohns Kammermusiken mit drei, der Orchesterverein (Schwarz) und Binders Symphoniekonzerte mit je zwei Abenden. — Von Novitäten gab's: Juon, drei Stücke für Streichorchester; Carl Schuricht, drei Herbststücke; Kaun, Streichquintett fis-moll; sämtlich interessant und wohlklingend; von sonstigen Orchesterwerken: Bach, drittes brandenburgisches Konzert und h-moll Suite (mit Prill); Beethoven-Symphonieen I, VIII, IX, Leonore No. 3; Haydn, Abschiedssymphonie. Als Solisten entzückten Carlotta Stubenrauch mit Saint-Saëns, Lalo, Bach, Beethoven (G-dur Romanze), Prill mit Mozarts D-dur Flötenkonzert, Fritz Becker mit Schumanns Cello-Konzert. In eigenem Konzert wirkten Petschnikoff's erhebend und befreiend, nachdem kurz zuvor Sarasate und Berthe Marx trotz grossen Erfolgs beim Publikum durch die Kritik energisch abgelehnt werden mussten. Von Choraufführungen sind die des Berliozschen Requiem durch Heidingsfeld und der „Jahreszeiten" durch die Singakademie (Binder) zu erwähnen. — Einen wichtigen Faktor des Musiklebens bilden nach wie vor Theils populäre Symphoniekonzerte, in denen u. a. Asger Hameriks wertvolle tragische Symphonie zu Gehör kam. Prof. Dr. C. Fuchs

DESSAU: Im fünften Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise, Weber interessierte ein Streichquartett c-moll des Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen. — Das sechste Hofkapellkonzert wurde durch die Mitwirkung Alexander Petschnikoffs ausgezeichnet, der Tschaikowsky's D-dur Violinkonzert meisterlich spielte. Mit dem Es-dur Klavierkonzert Beethovens führte sich am siebenten Konzertabend Adele aus der Ohe vorteilhaft ein, und am achten erfreuten sich Richard Strauss' „Tod und Verklärung" und als Novität Hugo Wolfs „Italienische Serenade" in Franz Mikorey's geist- und gefühlvoller Interpretation vorzüglicher Wiedergabe. Hofkonzertmeister Karl Prill (Wien) bot in hochkünstlerischer Art Bruchs g-moll Violinkonzert. Ernst Hamann

DORTMUND: Im 3. Künstlerkonzert der Hornungschen Serie brachte das Gesangsquartett Grumbacher de Jong-Behr-Hess-van Eweyk in harmonischer Einheitlichkeit der Stimmen und reicher Gefühlswandlung die Liebes- und Zigeunerlieder von Brahms, sowie Schumanns Spanisches Liederspiel zu hinreissendem Vortrag. — Das

letzte philharmonische Solistenkonzert gestaltete sich zu einem Bach-Beethoven-Brahms-Abend, den Maria Philippi (Basel) verschönte durch die klangvolle und inhaltstiefe Wiedergabe von Bachs „Schlage doch, gewünschte Stunde" und eine Reihe von Liedern von Brahms. Das Orchester bewährte unter Hüttner mit Bachs Brandenburger Konzert No. 3 und Brahms D-dur Symphonie seinen künstlerischen Hochstand, und Willy Eickemeyer vom hiesigen Konservatorium bezeugte in dem durchgeistigten Vortrag von Beethovens Es-dur Konzert einen bedeutsamen Fortschritt künstlerischer Reife. — In Holtschneiders Orgelkonzerten interessierte die Sonate op. 29 von Tinel und eine Choralsymphonie für Orgel und Orchester von Fr. Lux. Heinrich Bülle

DRESDEN: Im letzten Hoftheaterkonzert der Serie A kam als „Neuheit" die Ouvertüre zu der Oper „Pyramus und Thisbe" von Joh. Adolf Hasse, dem „gran Sassone" zu Gehör und fand unter Schuchs Leitung viel Beifall; Bizet's Rom-Suite versetzte die Hörer sodann in wahre Begeisterung. — In einem Vortragsabend der Gesellschaft für Literatur und Kunst erregte ein Jugendwerk Beethovens, das Trio G-dur für Klavier, Flöte und Fagott, das die Herren Bertrand Roth, Wunderlich und Knochenbauer spielten, lebhaftes Interesse, nicht minder ein Klavierquintett c-moll von Karl Nawratil, das die Herren Roth, Elsmann, Lederer, Naumann und Nusser vorzüglich spielten. — Das 50. Konzert des Dresdner Mozartvereins gestaltete sich unter Max v. Hakens Leitung überaus festlich und enthielt nur Kompositionen Mozarts, von denen ein Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, gespielt von den Berliner Künstlern Emil Prill und Wilhelm Posse nebst vier Ensemblesätzen aus „Cosi fan tutte" in erster Linie fesselten und erfreuten. — Von Solistenabenden seien die der Herren Artur Hartmann und Harold Bauer (Violine und Klavier) sowie der höchst genussreiche Klavierabend von Alfred Reisenauer und Waldemar Lütschg hervorgehoben. — Die Schlusskonzerte des kgl. Konservatoriums und der „Dresdner Musikschule" verdienen als wohlgelungene Veranstaltungen ehrenvolle Erwähnung, ebenso das Konzert des von Friedrich Brandes geleiteten Lehrergesangvereins, das, da es nur Werke mit Schillerschen Texten brachte, als musikalische Schillerfeier gelten konnte. F. A. Geissler

ELBERFELD: Das fünfte Konzert der Konzertgesellschaft brachte unter Dr. Hans Haym Klassisches (Mozarts Es-dur Symphonie) und Modernes (den charakteristischen „Feuerreiter" und die prächtige „Penthesilea" von Hugo Wolf) in feinster Ausführung. Daneben wusste Oliveira-Paris in dem Violinkonzert von Eduard Lalo und Sarasates Zigeunerweisen durch vollendete Technik, Temperament und ausdrucksvolle Kantilene zu glänzen. — Das letzte Künstlerkonzert (de Sauset) trug einen internationalen Charakter: besonders Beethovens Appassionata liess in Xaver Scharwenka den gereiften Künstler bewundern, während die italienische Violinistin Irene Penso durch brillante Technik und temperamentvollen Vortrag entzückte und der spanische Baritonist Pedro de Zulueta durch herrliches Material von meisterhafter Schulung überraschte.
F. Schemensky

ESSEN: Gar mannigfaltig und anregend waren die Genüsse der letzten Wochen, zu zahlreich ausserdem, als dass nicht eine gewisse Konzertmüdigkeit hätte Platz greifen sollen. Im Musikverein hörten wir „Benedict und Beatrice" von Berlioz mit vortrefflichen Solisten, ferner den technisch hervorragenden, wenn auch etwas poesielosen gemischten a cappella Chor des Herrn Averkamp aus Amsterdam, und das Joachimquartett. — Die Musikalische Gesellschaft bot ein Kammerkonzert für Klavier und Blasinstrumente, in dem die Berliner Kammermusik-Vereinigung helles Entzücken weckte. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das vierte Kaim-Orchesterkonzert leitete Georg Schneevoigt, das letzte Konzert des Opernhauses Arthur Nikisch. Erster, hier noch unbekannt

nahm sich interessant, aber in Dingen der Auffassung noch nicht ganz fertig aus; in der sechsten Symphonie Tschaikowsky's entfremdete er uns die Innensätze durch allerhand agogische Übertreibungen, während das Pathos der übrigen Sätze von dieser Darstellungskunst entschieden profitierte. Bei der fünften Symphonie des russischen Tonschöpfers entfaltete Nikisch seine höchste Meisterschaft. — Im „Museum" begrüsste man wieder einmal Rich. Strauss mit seinem „Heldenleben"; Pauline Strauss sang Lieder ihres Gatten, und an diesem Abend war auch die Straussache Schule vertreten durch V. Andreaes symphonische Dichtung „Schwermut — Entrückung — Vision", die aber nur mässigen Anklang fand. — Reich an Anregung war ein Abend, an dem Max Reger in Person und mit seinem Trio op. 77 B, seinen Klaviervariationen op. 86 und einer Anzahl seiner Liederkompositionen auftrat. Auch wo man nicht ganz zustimmen mochte, blieb man in hohem Grade gefesselt. — Zu erwähnen bleibt noch das mit seinem bunten Programm gar unterhaltsame zweite Konzert unseres trefflichen Lehrerverein-Sängerchors und der dritte Abonnementsabend des Rühlschen Chores, bei dem Bernhard Scholz, der Siebzigjährige, zum letztenmal den Taktstock in diesem Verein führte, dem er seit 1884 vorsteht. Er dirigierte ausser Mendelssohns „Walpurgisnacht" sein selbstkomponiertes „Lied von der Glocke" für Solo, Chor und Orchester und ward mit herzlichen Ovationen erfreut. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. Br.: Unter den zahlreichen musikalischen Darbietungen der letzten drei Monate verzeichnen wir in erster Linie die zweimalige Aufführung von Wolf-Ferrari's „Vita nuova" durch den Oratorienverein unter Walther La Porte; die in allen Teilen hochgelungene Wiedergabe mit Frau La Porte-Stolzenberg und Josef Loritz als Solisten gestaltete sich zu einem wahren Triumph für den Komponisten. Mit grosser Spannung sah man auch der im sechsten städtischen Symphoniekonzert aufgeführten „Symphonia domestica" von Strauss entgegen; die Leistungsfähigkeit des Orchesters unter Kapellmeister Starkes Leitung wurde der schwierigen Aufgabe in glänzender Weise gerecht; trotzdem verhielt sich das Publikum dem Werke gegenüber nahezu ablehnend. — Eine rege Tätigkeit wurde auf dem Gebiet der Kammermusik entfaltet. Obenan stehen die prächtigen Leistungen des Brüsseler Quartetts und der Frankfurter Trio-Vereinigung mit je einem Beethoven-Abend, denen ein hochgelungener Schubert-Abend unseres Süddeutschen Streichquartetts folgte; nicht weniger Erfolg hatten auch der hier längst glänzend akkreditierte Frederic Lamond und der Lautensänger Robert Kothe. — Der Musikverein beschloss seine dieswinterliche Tätigkeit mit einer weihevollen Aufführung der Matthäus-Passion, in der Frau Walter-Choinanus, Clara Erler, Ludwig Hess und Anton Sistermans ganz vortreffliche Leistungen boten. — Als Karfreitagsaufführung wird im Oratorienverein das Verdi'sche Requiem vorbereitet.

Victor August Loser

GENF: Im achten Abonnementskonzert kam zur erstmaligen Aufführung „Rhapsodie Valaisanne" für Orchester von René Charrey, einem Genfer Komponisten, sowie „Macbeth" von Richard Strauss. Von grosser Bedeutung war das Violinkonzert von A. Glazounow (Leopold Auer) nebst Rhapsodie Norvégienne von E. Lalo. — Die Société de Chant sacré, unter Otto Barblan, brachte zum erstenmal Beethovens „Missa solemnis". — Höchst anregend verliefen auch in dieser Saison die Kammermusiken im Saal des Konservatoriums der Herren Louis Rey, Aimé Kling, J. A. Lang und Jeanne Bruel. Durch die gelegentliche Mitwirkung von Bläsern und Pianisten erhielten die Programme dieser Vereinigung einen besonderen Reiz. Als Novitäten kamen zum Vortrag: Dritte Sonate für Piano und Violine, sowie Trois morceaux pour Clarinette, Alto et piano von Josef Lauber. Die Stücke lassen auf ein glückliches Talent schliessen. — Von einheimischen oder hier anwesenden Künstlern

liessen sich hören: Maja Gloersen-Huitfeld (Sopran) und Magnhild Rasmussen (Mezzosopran); dann in einem Liederabend Cécilie Roesgen-Liodet. — Marteau's Concerts populaires erfreuen sich steter Beliebtheit; die im neunten Konzert gespielten Quartette von Dvořák und Beethoven wurden von dem Böhmischen Quartett ganz vorzüglich zum Vortrag gebracht. Ausserdem wurde noch das Klavier-Quintett in f-moll (am Klavier: Willy Rehberg) von Sgambati mit dem wärmsten Beifall aufgenommen. — Einen glänzenden Beschluss der Abonnementskonzerte bildete das zugunsten des Orchesters veranstaltete Wagner-Konzert (Leitung: Willy Rehberg) unter Beteiligung des Pariser Baritonisten Louis Frölich. Prof. H. Kling

GLASGOW: Thibaud reüssierte mit Saint-Saëns' Violinkonzert in a-moll. Georg Henschel als Dirigent des Scottish Orchestra brachte uns Borodin's Symphonie in h-moll. Unser Verbrugghen glänzte als Solist. — Tschaikowsky's „Der Wojwode" erzielte nur geteilten Beifall. Von fremden Dirigenten konnten wir uns an Colonne erfreuen und Steinbach als Muster-Dirigenten Brahmsscher Schöpfungen kennen lernen. Tarnoc

HAMBURG: Seine fünfte Symphonie, deren Berliner Aufführung er Arthur Nikisch anvertraut hatte, dirigierte Gustav Mahler hier selbst. Das war natürlich nicht etwa ein Misstrauensvotum dem ständigen Leiter der philharmonischen Konzerte gegenüber, sondern wohl mehr das Resultat des Wunsches, sich als „grosser" Mann den Hamburgern wieder einmal vorzustellen. Man könnte, bei dem Naturell Mahlers, vielleicht so etwas wie einen kleinen Racheakt drin wittern. Wenn dem so war, so merkten jedenfalls die Hamburger von der Absicht Mahlers nichts und sie waren auch nicht verstimmt. Ganz im Gegenteil: Mahler hatte einen kolossalen persönlichen Erfolg und dasselbe Publikum, das es vor knapp zehn Jahren Mahler nach Kräften schwer machte, jubelte dem als Berühmtheit inzwischen staatlich gestempelten Mahler jetzt begeistert zu. Als Mahler als ebenso unbequemer wie grossangelegter Operndirektor hier das Beste wollte, setzte ihm Hamburg eine Dornenkrone aufs Haupt; jetzt spendete es ihm den Lorbeer. Die Symphonie selbst? Der Weg zum Heile der Musik scheint mir das jedenfalls nicht zu sein; aber nach einmaligem Hören möchte ich kein präzises Urteil über sie formulieren. Die Aufführung gelang unter Mahlers souveräner Führung einfach imposant. — Max Fiedlers erstes Jahr in der Leitung der philharmonischen Konzerte nähert sich seinem Ende; erfolgreich wie es begann, erfolgreich wie es verlief, klingt es auch aus. Max Fiedler hat Grosses geleistet — künstlerisch vor allem und in der Rückeroberung von Terrain, das die philharmonische Gesellschaft in Jahren der Stagnation verlieren musste. Und an Verkündern der Grösse Fiedlers fehlt es heute auch nicht mehr. Das gehört sich auch so, denn jedem Verdienst seine Anerkennung! Um so mehr darf man es bedauern, dass die Doppelstellung Fiedlers als Leiter des Konservatoriums und als Dirigent der grössten Orchesterkonzerte zu einer unerfreulichen Erscheinung in der öffentlichen Beurteilung unseres Musiklebens geführt hat. Insofern nämlich, als über Herrn Fiedler als Kritiker Herren zu Gericht sitzen, die ausserhalb des Konzertsaales als Lehrer des Konservatoriums nicht die Unabhängigkeit von Herrn Fiedler besitzen, die doch wünschenswert erscheint. Mit welcher Schnelligkeit zwischen dem aus Berlin eingewanderten Musikreferenten der hiesigen Scherlgründung und Herrn Direktor Fiedler dies etwas kuriose Verhältnis erst begründet wurde — das sich in dem Parallelfalle zufällig entwickelte und darum wesentlich anders zu beurteilen sein dürfte — ist allgemein aufgefallen. Was unter solchen Voraussetzungen dann schliesslich zum Vorteile Fiedlers oder zum Nachteile anderer Dirigenten, z. B. Nikischs, gesagt wird, kann kaum ernstlich beachtet werden. Es mag noch so richtig, noch so gerecht, noch so taktvoll sein — der böse Argwohn wird stets einen Zusammenhang wittern. Und was würde Herr Löwen-

gard — ihn meine ich nämlich — über einen Theaterkritiker sagen, der in seinen „Mussestunden" etwa besoldeter Dramaturg des von ihm kritisierten Theaters wäre? Ich möchte den Fall, der für den ganzen Stand von grossem Interesse ist, gern zum Gegenstand einer Debatte gemacht sehen; deshalb erwähne ich ihn hier.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Gegen Schluss der Wintersaison überragten noch zwei Veranstaltungen, die dem Bachverein zu danken sind, so ziemlich alle vorangegangenen: ein Max Reger-Abend und Bachs h-moll Messe. Reger hatte schon mit dem ersten Stück, der am schwersten eingehenden Violinsonate op. 72, gewonnenes Spiel. Die herrlichen Beethovenvariationen op. 86 für zwei Klaviere, bei denen Reger von Prof. Wolfrum vortrefflich unterstützt wurde, schlugen wegen ihrer leichteren Verständlichkeit unmittelbar durch. Ebenso die „Schlichten Weisen". Clara Rahn (München) sang sie unübertrefflich; Konzertmeister Wendling (Stuttgart) spielte mit reifer Auffassung die Violinpartie der Sonate. Der enorme Beifall, den Reger erntete, galt teilweise auch seinem bedeutenden Klavierspiel. — Als ein „Ereignis Süddeutschlands" wurde die ideale Aufführung der h-moll Messe unter Prof. Wolfrum gefeiert, zu der eine ansehnliche Zahl Zugereister in die altehrwürdige Peterskirche wallfahrteten. Wolfrum gab mit der Aufführung eine besonders persönliche Tat, da er Orchester und Orgelpart selbst ausgearbeitet und in einem dankenswerten Vortrag jedem Gelegenheit zu tieferem Eindringen in das unermessliche Wunderwerk geboten hatte. Unter den Solisten ragten Hedwig Kaufmann (Berlin) und, bei der Wiederholung, Agnes Leydhecker (Berlin) besonders hervor. — Ein Hans-Pfitzner-Liederabend, mit dem Komponisten am Klavier, der in Frau Knüpfer-Egli eine treffliche Interpretin hatte, und ein Abend des Brüsseler Streichquartetts waren die Ausläufer der stattlichen, die Bedeutung einer musikalischen Provinzstadt weit überragenden Heidelberger Konzertsaison.

Hans Deinhardt

KÖLN: Zum Besten der Witwen- und Waisenkasse des städtischen Orchesters veranstaltete die Konzert-Gesellschaft ein grosses Extrakonzert. Es bot besonderes Interesse, Fritz Steinbach und Otto Lohse nebeneinander wirken zu sehen. Während Steinbach in bekannt hervorragender Weise für Schuberts unvollendete h-moll Symphonie und unter Mitwirkung des Gürzenich-Chores für Mendelssohns Erste Walpurgisnacht eintrat, vermittelte Lohse ausserordentlich schöne Aufführungen von Wagners Parsifalvorspiel und Liszts Mephistowalzer. Karl Mayer rezitierte mit prächtigem Erfolg das Wildenbruch-Schillings'sche „Hexenlied" und als weitere Solisten hörte man Henri Marteau und den gutkünstlerischen Petersburger Tenoristen Felix Senius. — Der am 23. März abgehaltene Abend des Kölner Tonkünstlervereins brachte unter Mitwirkung des durch Monsignore Cohen vorzüglich geschulten und geleiteten Domchors und des Orgelmeisters F. W. Franke auserlesene geistliche Musik alter und klassischer Tonsetzer. Die einer gewissen Weihe nicht ermangelnde Aufführung hinterliess recht schöne Eindrücke.

Paul Hiller

KRAKAU: Bis zum nunmehr erfolgten Saisonschluss erschienen an den Musikverein-Abenden von auswärtigen Künstlern: das ausgezeichnete Holländische Streichquartett, dessen Cellist van Lier auch als Solist enthusiastischen Beifall fand, dann der Bassist Gandolfi; von polnischen die immer mehr reifende Szalit und unser hervorragendster Geigenvirtuose Barcewicz. Erwähnenswert ist noch die erstmalige Aufführung eines Mysteriums des talentvollen Zelenski-Schülers Swierzyński.

Bernard Scharlitt

LEIPZIG: Eine wunderbar grosszügige und klangadlige Nikisch-Interpretation der c-moll Symphonie von Brahms im 21. Gewandhauskonzert, das zudem als Novität Felix Draesekes freundliche D-dur Serenade op. 49 brachte, und eine neuerliche

schön" gelingende Aufführung des gewaltigen Berlioz'schen Requiem durch den von Dr. Georg Göhler geleiteten Riedel-Verein (das Tenorsolo vorzüglich gesungen von Jacques Urlus) bildeten die künstlerischen Höhepunkte der jüngstverflossenen zwei Konzertwochen. — Daneben liess Herr Winderstein seine Philharmonischen Konzerte mit Dvořáks „Aus der neuen Welt" und Goldmarks „Im Frühling" wohlunterhaltend ausklingen, wobei denn Wassilij Sapellnikoff, der übrigens im 21. Gewandhauskonzert Chopin's f-moll Konzert spielte, für technisch hervorragende Darbietungen der Wanderer-Phantasie und des Es-dur Konzerts von Liszt viele Anerkennung fand. — Die letzte Gewandhaus-Kammermusik war auf Brahms getauft, und das c-moll Streichquartett, das Trio op. 114 (Klavier: Edda Klengel; Klarinette: Edmund Heyneck) und das Streichquartett op. 111 in G-dur ergaben bei durchaus tüchtiger Ausführung eine sinnig-schöne Abschiedsfeier. — Im Frühjahrskonzert, das der von Gustav Wohlgemuth geleitete „Leipziger Männerchor" unter solistischer Mitwirkung der sehr geschätzten Opernsängerin Alda Gardini und des talentvollen jungen Geigers Solomonoff veranstaltete, wurden in sehr tüchtiger Weise nur tantiemenpflichtige Chöre von etwa zehn Gegenwartskomponisten gesungen. — Der etwas exzentrische, aber durch künstlerisches Temperament und bedeutendes Können ernstlich fesselnde Pianist Harold Bauer und der sehr gediegene Violinist Arthur Hartmann erschienen ein wenig spät auf dem Kampfplan und mussten sich an dem herzlichen Beifall eines recht spärlichen Auditoriums genügen lassen. — Sehr erfolgreich konzertierte das trefflich geschulte einheimische Vokalquartett der Damen Hildegard Homann, Johanna Deutrich, Anna und Sophie Lücke, und manches Vorzügliche bot auch an seinem dritten Klavierabend Alfred Reisenauer. Dem Künstler wurde von seinen Konservatoriumsschülern und -schülerinnen ein silberner Lorbeerkranz überreicht, welche Ehr- und Dankbezeugung um so höher zu bewerten sein dürfte, als Herr Reisenauer, gleich dem nominellen Studiendirektor Herrn Prof. Nikisch, zufolge seiner Konzertunternehmungen nur allzuhäufig verhindert gewesen ist, den in letzter Zeit im Kgl. Konservatorium für Musik stattgehabten grossen Schlussprüfungen, bei denen ja auch Herren und Damen aus seiner Klasse mit belangreicheren Vorträgen debütierten, beizuwohnen. Wenn man bedenkt, dass der Künstlerstand erst dann zu vollem Ansehen und grösserem moralischen Werte gelangt ist, als die Singenden und Spielleute aufhörten, „fahrendes Volk" zu sein, als sie sesshaft wurden und sich den bürgerlichen Satzungen der Wohlanständigkeit und der Pflichtentreue unterstellten, so kann man sich der Befürchtung kaum mehr erwehren, dass die ungemeine Fahrigkeit und der geringe Pflichtenernst vieler moderner Künstler die Errungenschaften früherer Zeit wieder stark in Frage stellen werden.

Arthur Smolian

LIVERPOOL: Grossen Erfolg hatte Dr. Cowen's neue humoristische Kantate „John Gilpin". Als neu hörten wir Tschaikowsky's Suite „Mozartiana" und Griegs charakteristische Ouvertüre „Im Herbst". — Lady Hallé kam mit Dvořák's Violinkonzert in A mit reichlichem Applaus zu Gehör. John Holbrooke's Tongedicht „Queen Mab" erntete wohlverdienten Beifall.

H. Conrat

MÜNCHEN: In den letzten Tagen, da wir schon das Ende der Saison nahe glaubten, ist noch eine wahre Novitätenkrisis über unsere Stadt hereingebrochen. Im 10. Kaimkonzert brachte Weingartner zwei neue Ouvertüren „Im Süden" von Elgar und zur „Orestie" von Tanéjew zum Vortrag, interessante, aber in der Farbengebung etwas aufdringlich wirkende Arbeiten; dass der sonst feinsinnige Elgar sich hier an groben Kontrasten nicht genug tun kann, kommt wohl nur auf Rechnung des „Programms". — Höchst aparte Neuheiten brachte Mottl in den musikalischen Akademieen des Königl. Hoforchesters, nämlich die symphonischen Dichtungen „Wieland der Schmied" von Hausegger und „Das Leben ein

Traum" von Klose. Letzteres Werk, in dem wie auch bei Hausegger eine Unsumme von orchestralen Effekten oft mit der äussersten Kühnheit der Durchführung aufgebraucht wird, hat am Schluss ein unsäglich gequältes Melodram (Dichtung von dem ziemlich unbedeutenden Philosophen Bahnsen); dass es „Musiker" gibt, denen derartiges wie alles was in der Musik nach Philosophie riecht, als Offenbarung erscheint, ist jedenfalls auch ein Symptom jener heillosen Begriffsverwirrung, die in der modernen Musikliteratur immer weitere Kreise zieht. — Recht anregend war ein Wilhelm Mauke-Abend, in dem verschiedene neue Lieder dieses Komponisten gesungen wurden; Maukes Lyrik hat Charme und dabei eine individuelle Note; ihre Zeit wird wohl noch kommen. — Endlich möchte ich noch den allerdings recht unerfreulichen „Modernen Abend" nennen, den Stavenhagen mit dem Kaimorchester veranstaltete; zur Aufführung kam unter anderm die abstossend barocke Tändelei, genannt Symphonie No. 1 von Mahler, in der genügsame Leute seinerzeit „das Morgenrot einer neuen Zeit" witterten — die Schäker!

Dr. Theodor Kroyer

POSEN: Das fünfte Symphoniekonzert der Orchestervereinigung unter Arthur Sass brachte Tschaikowsky's fünfte Symphonie und Griegs a-moll Klavierkonzert mit Alfred Ackermann; das sechste Konzert unter Paul Geisler Berlioz' „König Lear-Ouvertüre", Schumanns „Vierte", Liszts „Mazeppa" und eine neue symphonische Dichtung „Merlin" von Paul Geisler, die sich an Immermanns Mythe anlehnt und grossen Beifall fand. — Prof. Hennig führte mit seinem Gesangverein Edgar Tinel's „Franziskus" auf; Kammersänger Ludwig Hess und Franz Fitzau glänzten als Solisten. — Die mit Yvette Guilbert reisende Pariser Kammermusik-Vereinigung erweckte ein reges Interesse für die Streichinstrumente des Bachschen Zeitalters. — Edouard Risler und Jacques Thibaud begeisterten wiederum durch ihr vollendetes Zusammenspiel.

A. Huch

PRAG: Hochflut! Und im tschechischen Lager symphonisches Dichtungsfieber. Ladislaus Prokop zeigt „Im Lindenschatten" (Dirigent: Dr. Zemanek) Sinn für Charakteristik, aber wenig Einsicht in die Grenzen der musikalischen Darstellbarkeit. J. B. Förster wählte sich „Cyrano von Bergerac" (Dirigent: Nedbal) als Thema und betont in seiner sensitiven Art die von leiser Wehmut durchwirkte Liebenswürdigkeit seines Helden. Den Vogel schoss Josef Suk mit seiner „Praga" ab, einem Werk voll aparter Klangeffekte und packender Schlagkraft. Wie da das Thema Altprags in leisen Trompeten auftaucht, ist wundervoll. Im tschechischen Kammermusikverein hörte man als Neuheiten Försters schönes D-dur Streichquartett und V. Novaks wirksame „heroische Klaviersonate". — Die deutschen philharmonischen Konzerte schlossen mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Mahlers „Fünfter" unter Blech. Mir schien sie bedeutend. Dem Gros der Hörer bereitete sie Ärgernis. Der Dürerbund gab einen Theodor Streicher- und einen Draeseke-Abend, das Konservatorium einen Beethoven-Abend. Der tschechische Gesangverein „Hlahol" widmete sich Bendls nationalen Chören. Beim Festkonzert der Studentenliedertafel hörte man Zoellners Spektakelchor „Bonifacius" und lernte in Rudolf Schüller einen sehr begabten Liederkomponisten kennen. Der „Singverein" bekundete in seinem Konzert (Astorga's Stabat, Schüllers 2 Chöre, Schumanns Pilgerfahrt der Rose) seinen unaufhaltsamen Verfall. Im Konzert des evangelischen Gesangvereins brillierte Sittard (Dresden) als Orgelspieler. Wolfs geistliche Chöre machten tiefen Eindruck. Zum ersten Male sang der temperamentvolle Alexander Heinemann bei uns mit starkem Erfolg. Dr. Richard Batka

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte die Eroica und Schuberts h-moll Symphonie. Zur erstmaligen Aufführung kamen die „Scènes de Ballet" von Glazounow und eine sehr melodische Orchester-Romanze von Kapellmeister Erich Band. Für die

Osterwoche steht die Matthäuspassion unter Prof. Thierfelder in Aussicht. — Reisenauer gab einen sehr interessanten historischen Klavierabend. — Tilly Koenen wurde im Konzertverein mit grossem Beifall aufgenommen. Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Im Mittelpunkt der Begebenheiten stand Tinels „Franziskus". Der Musikverein unter Lorenz mit Mathilde Fromm und Dierich als Solisten machte sich um das poetische Werk sehr verdient. — Mit Neuem von Hugo Wolf bereicherten uns Waldemar Meyer (Serenade für Streichquartett) und der Gretschersche A cappella-Chor (Geistliche Lieder). — Im Liedergesang stiegen wir die stufenreiche Skala von Wüllner bis zum schwedischen Spielmann Scholander hinab. — Das Klavier kam wieder zu kurz. Es suchte sich aber für langes Schweigen durch ein wahres Kraftturnier der tüchtigen Schwestern Joutard (Pathetisches Konzert von Liszt) schadlos zu halten.

Ulrich Hildebrandt

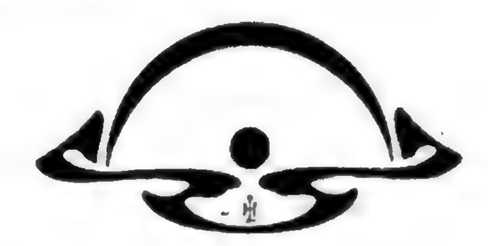
TEPLITZ-SCHÖNAU: Im zweiten Abschnitt der verflossenen Wintersaison drängten sich die Ereignisse. Im dritten Philharmonischen sang unter dem grössten Beifall Lilli Lehmann neben Beethovens „Ah! perfido!" Lieder von Schubert. Im vierten Konzert dirigierte Richard Strauss das verstärkte Kurorchester und brachte seinen „Don Juan" und „Tod und Verklärung" mit starker Wirkung zu Gehör. Frau Strauss-de Ahna sang ausschliesslich Lieder ihres Gemahls, und Konzertmeister Dessau (Berlin) spielte gemeinsam mit Strauss des letzteren Violinsonate. Im fünften Konzert interessierte Karl Friedberg besonders durch den eigenartigen Vortrag von Liszts „Pester Karneval"; im selben Konzert dirigierte Ernst Boehe (München) „Nausikaas Klage" persönlich. Das sechste Konzert (Kammermusik-Abend mit dem Quartett Marteau) füllten Beethoven (op. 127), Haydn und Dalcroze aus. Den eigentlichen festen Bestand unserer „Philharmonischen Konzerte" bildet das Kurorchester. Es hatte an den Konzerten Anteil mit Raffs Symphonie „Im Walde", mit den obengenannten Straussschen Werken, in denen es vorzüglich reüssierte, und mit Liszts Dante-Symphonie, womit das Orchester unter seinem Leiter Zeischka eine anspruchsvolle Aufgabe ehrenhaft bestand. Zeischka brachte in einem eigenen Konzert Dvořák's Symphonie op. 60 und Fritz Volbachs „Alt Heidelberg, du Feine" zu Gehör. In seinen Volkskonzerten gelangte er mit dem Beethovenzyklus bis zu der Achten inkl.; die Neunte spart er zur Schillerfeier auf. Anton Klima

WEIMAR: Bernhard Stavenhagen und Felix Berber erfreuten uns mit einem zweiten den drei grossen B's gewidmeten und von grossem künstlerischen Erfolg begleiteten Sonatenabend. Bachs f-moll, Brahms' G-dur und Beethovens Kreutzersonate bildeten das Programm. Am stilvollsten wurde Bach gespielt, während bei Beethoven die Tempi manchmal gar zu feurig waren. — Im dritten Hoftheaterkonzert wurden ausser der „Fünften" Beethovens Vorspiel und Szenen aus dem ersten und letzten Akt „Parsifal" aufgeführt. Man ehrte damit einen Wunsch der verstorbenen Grossherzogin. Das letzte Abonnementskonzert im Hoftheater war modernen Meistern gewidmet: Liszts „Orpheus", des geistreichen Franzosen Dukas „Zauberlehrling" und last but not least R. Strauss' „Domestica". Das grösste Interesse brachte man natürlich dem gigantischen Werke Richard II. entgegen, das mit geteilten Empfindungen, aber immerhin sehr gut aufgenommen wurde. Trotz der immensen Gestaltungskraft und fabelhafter Beherrschung der Ausdrucksmittel kann man doch ernste Bedenken ästhetischer Natur nicht unterdrücken. Zwischen diesen Orchesterwerken sang Lula Mysz-Gmeiner die ihr nicht sehr liegende Arie der Vitellia aus „Titus" und in trefflicher Weise Lieder von Brahms. Die Leitung beider Konzerte lag in den bewährten Händen Krzyzanowski's.

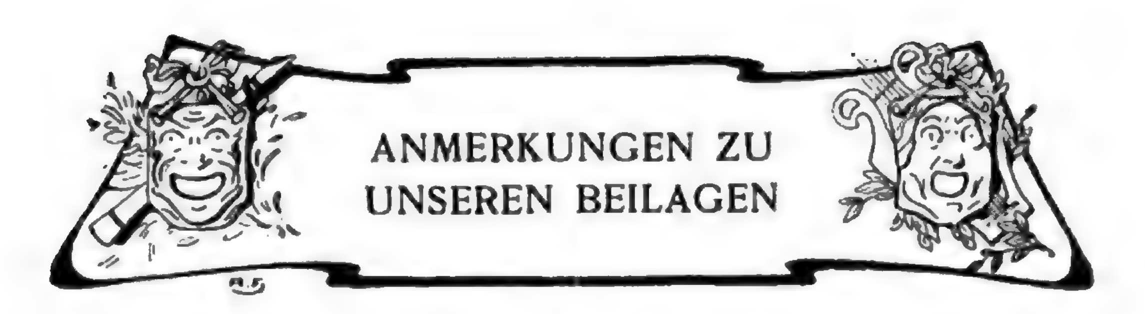
Carl Rorich

WIEN: Neuheiten sind in den letzten beiden Wochen nur wenige zutage gekommen. Einzig zu erwähnen wäre Jean Sibelius' Legende „Der Schwan von Tuonela", ein stimmungsvolles Tonstück von düsterer Färbung. Es zieht den Zuhörer überredend und ihn einspinnend in seine melancholischen Kreise — ohne Weitschweifigkeit, unmittelbar und bestimmt wirkend. Der Wiener Konzertverein hat Sibelius mit diesem Stück erfolgreich in Wien eingeführt. An diesem Abend interessierte Berlioz' Ouvertüre zu „König Lear", in der aufgedunsenes Überpathos mit echter Leidenschaft und Zartheit zu einem nicht gerade harmonischen Ganzen vereinigt sind. Entzückend wirkte Seb. Bachs Konzert für Klavier, Violine und Flöte (a-moll) in der vortrefflichen Ausführung durch Wera Schapira, Konzertmeister Rob. Zeiler und Jos. Roubicek. — Der „Schubertbund" veranstaltete ein Orchesterkonzert, in dem Liszts Chor „An die Künstler" und Wagners „Liebesmahl der Apostel" zu unübertrefflicher Ausführung gelangten. In der Mitte des Programms wurde Anton Bruckners Neunte Symphonie unter der Leitung von Adolf Kirchl vom Orchester des Konzertvereins mit Geist und Schwung gespielt. Der Eindruck war auch diesmal ein überwältigender. — Geistig und technisch herangereift ist Nina Faliero-Dalcroze in Wien wieder erschienen. Glänzende Mittel, musikalischer Vortrag und Temperament gewährleisten ihr eine hervorragende Stellung unter den Liedersängerinnen der Gegenwart. — Das Ehepaar Kraus-Osborne erntete durch seine nach jeder Richtung reife Vortragskunst stürmischen Beifall. Der Eindruck ihrer Darbietungen wurde noch wesentlich gesteigert durch die ideal vollendete Begleitungskunst von Felix Mottl. — Einen die Eindrücke der Mittelmässigkeit und Unkunst verwischenden Abschluss der Wiener Konzertsaison bilden seit Jahren die Liederabende von Alice Barbi; ihre Vorträge bieten um so vieles mehr als guten Liedergesang, sie sind von einer hohen Kultur des Geistes und Herzens in solchem Masse durchtränkt und gesättigt und tragen einen so adeligen Stempel, dass der ungewöhnliche Zudrang des Publikums zu ihren Konzerten mehr als erklärlich erscheint. Sie eröffnete diesmal mit einem Brahmsabend. Gustav Schoenaich

WÜRZBURG: Ihre Jugendfrische — trotz des begonnenen zweiten Säkulums ihres Bestehens — dokumentierte die Königl. Musikschule durch ihr letztes Konzert mit der fünften Bruckner-Symphonie, dem dritten Akt-Vorspiel des „Pfeifertag" und dem „Hexenlied" von Max Schillings, das Possart hinreissend vortrug; Schillings dirigierte selbst. Von früheren Konzerten der Königl. Musikschule sind Aufführungen der „Pastorale" und der „Neunten", ferner der „Elisabeth-Legende" und des „13. Psalms" (mit Ludwig Hess) von Liszt bemerkenswert, die von Karl Kliebert mit erquickender Frische interpretiert wurden. — Ausser den Musikschulkonzerten verdiente eine Aufführung von Schuberts 7. Symphonie durch die Orchestergesellschaft unter A. Henners Direktion Beachtung. Dr. Kittel



Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Kopenhagen, Madrid, Melbourne, New York, Paris (Konzert).



Als Illustration zu dem Aufsatz von E. van der Straeten bringen wir ein Porträt Mendelssohns, die Nachbildung des wundervollen Gemäldes von Ed. Magnus.

Da die nächsten Hefte der „Musik" Sonderhefte mit eigenem Bildermaterial werden, bieten wir im folgenden Porträts von Persönlichkeiten, deren Gedenktage erst in den Mai fallen. Der 7. Mai ist der 80. Todestag Antonio Salieri's. Zur Vorlage diente uns ein alter Stich von C. F. Riedel (Leipzig 1802).

Es folgt das Bild des niederländischen Tonsetzers Julius Röntgen (geb. 9. Mai 1855), der sich durch Kammermusikwerke einen geachteten Namen geschaffen hat.

Das Porträt des berühmten Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg (gest. 22. Mai 1795) ist nach einem Stich von Bollinger gefertigt.

Zur Erinnerung an den vor 100 Jahren verstorbenen (14. Mai) bedeutenden dänischen Komponisten Joh. Peter Emil Hartmann veröffentlichen wir sein Bild.

Eine ehemals gefeierte deutsche Bühnensängerin war Johanne Sophie Löwe (geb. 28. April 1815), für deren Porträt uns eine Lithographie von C. Wildt zur Vorlage diente.

Unter den Kunstbeilagen von Heft 3 des IV. Jahrgangs befand sich ein Bild „Mr. Distin mit seinen vier Söhnen", über das wir nichts näheres mitzuteilen wussten. Unsere damals ausgesprochene Erwartung, dass vielleicht einer unserer Leser in der Lage sei, uns über diese Künstlerfamilie Mitteilungen zu machen, hat sich nunmehr verwirklicht. Wir verdanken die interessanten Details Herrn Herman Fiqué in New York. Die Distin's, bestehend aus John Distin, der 1831—33 Kapellmeister bei dem Marquis von Breadalbane in Schottland war, und seinen Söhnen George, Henry, Theodore, William, liessen sich als Virtuosen auf Blechblasinstrumenten in den verschiedensten Ländern hören und feierten allenthalben grosse Triumphe. Von 1835—45 bereisten sie England, Irland und Schottland. 1846 konzertierten sie in Paris und traten mit Adolphe Sax in Verbindung, der für die Distin's eigene Instrumente anfertigte. Auch Berlioz interessierte sich lebhaft für die Künstler. König Louis Philippe machte den Distin's eine Serie von silbernen Saxhörnern zum Geschenk, mit denen sie in den Tuilerien auftraten. Im selben Jahr konzertierten sie vor dem Königlichen Hof in England. 1847 spielten sie in Baden-Baden und kehrten 1848 nach England zurück, wo sie ein Verkaufslokal für Saxhörner einrichteten. 1849 nahm die Familie ein Engagement in New York an, und bereiste dann ein Jahr lang die Vereinigten Staaten und Kanada; 1850 kehrten sie wieder nach London zurück. Von der berühmten Familie ist noch ein männlicher Nachkomme am Leben: Mr. William H. Distin, Sohn des am 1. September 1903 im Alter von 84 Jahren verstorbenen Henry Distin (auf unserem Bild der zweite von links). Henry Distin gab sein Geschäft in London 1868 auf, lebte von 1868—76 in Paris und ging 1879 nach Amerika, wo er in Williamsport eine grosse Fabrik von Blechblasinstrumenten gründete. Er wohnte in Philadelphia und erfreute sich allgemeiner Popularität. Bei seiner Beerdigung wirkten ungefähr 350 Bläser mit. Sein Sohn William ist sein Nachfolger im Geschäft und ist selbst einer der besten Cornet à Piston-Virtuosen in den Vereinigten Staaten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1, III.



DIE MUSIK

SCHILLER-HEFT

Tonkunst

Leben atme die bildende Kunst, Geist fodr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus. o o o o

Schiller

Schiller erscheint immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von grossen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein. o o o o o o o o o o o

Goethe

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

Rudolf M. Breithaupt
Sub specie aeternitatis
Ein Schiller-Prologos zur Wiedergeburt des klassischen Geistes in der deutschen Musik

Wolfgang Golther
Schiller und Wagner
Bayreuther Betrachtungen

Dr. Maximilian Runze
Schiller und die Balladenmusik

Dr. Richard Hohenemser
Schiller als Musikästhetiker

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



SUB SPECIE AETERNITATIS

EIN SCHILLER-PROLOGOS ZUR WIEDERGEBURT DES KLASSISCHEN GEISTES IN DER DEUTSCHEN MUSIK

von Rudolf M. Breithaupt-Berlin

> „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt."
>
> (Schiller.)

Die Stürme brausen. Im dröhnenden Schritte schreitet der Föhn einher und jauchzend fährt die befreiende Windsbraut zu Tal. Dort warten Flur und Hain in süssem Schauer auf Kuss und Befruchtung — warten wir Menschen auf den Blütenfrühling, auf eine neue, goldene Zeit höchster Kunst. Wir alle, die wir noch einfach sind und mit Kinderaugen um uns blicken, lauschen gespannt auf den „neuen" Ton, auf den neuen Geist, der da kommen soll, unser Leben zu durchdringen und unseren Wert als Menschen zu erhöhen und zu veredeln. Die bange Frage lautet: wird sich erfüllen, was wir alle ersehnen? Werden wir die Kraft und moralische Stärke besitzen, die verlorenen Höhen der Klassik zurückzugewinnen, unsere Kunst mit einem neuen Geistesinhalte zu füllen?

Es geht ein Jubel durch die deutschen Lande, ein Name klingt heute in aller Herzen: wir Deutschen feiern ein Frühlingsfest, ein Geistesfest, da wir dessen gedenken, dessen stolze Fürstlichkeit einst unseres Volkes und unseres Empfindens bestes Teil und höchstes Glück. Da wollen wir einmal still sein, Einkehr und Zwiesprache mit uns halten, und schauen, ob wir besser und tüchtiger geworden sind als jene Grossen, die uns eine gütige Vorsehung zu Führern der Nation bestellte.

Was ist uns Schiller? Ein Künstler, ein Dichter, ein edler Mensch? Oder mehr noch als dieses: ein machtvoller Wille, eine zwingende Geisteskraft, ein künstlerisches Vernunftwesen von höchster sittlicher Vollkommenheit, die Verkörperung des idealistischen Prinzipes schlechthin?

Vergleiche hinken, und die Gegensätze: Goethe das Instinktgenie, das Allwesen — Schiller das Vernunftgenie, das Ideenwesen, sind nicht absolut zu verstehen. Aber wie jener bezüglich der Naivität des Schönen

von Mozart erreicht ward, so fand dieser in Beethovens gigantischer Welt den Schöpfer und Vollender seiner ästhetischen Werte und Zwecke. Auch das Wagnerische Pathos ist Schillerisch gefärbt, wie überhaupt der grosse Neuromantiker, was den Blick für das Dramatische, die Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit der Entwicklung, die moralische Qualität der Charaktere und ihre sittlich höheren Zwecke anlangt, dem stolzen Künder deutscher Geistesfreiheit wie „aus dem Gesicht geschnitten" ist. Die heutige Musik ähnelt ihm in nichts; denn sie verlor zugleich mit der Richtung des Kometen die Himmelsbahn zum Jenseits, den Glauben an sich, die Glückseligkeit des geistigen Melos, die unermessliche Tiefe und kristallene Reinheit der aus naiver Kunstbetrachtung und keuscher Schönheit geborenen Linie. „Ich möchte nicht gern in einem anderen Jahrhundert leben und für ein anderes gearbeitet haben." Wie herrlich-kühn klingt das, und wer vermöchte dies heute mit gleichem Stolze von sich zu sagen?!

„Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muss die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das grosse Idol der Zeit, dem alle Kräfte frönen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreisst der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert." (Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen".)

Die furchtbare und unfruchtbare Periode der realistischen, deskriptiven Talente, die Zeit der Virtuosenkünste, der Selbstzwecktechniken, der orchestralen Differential- und Integralrechnung, der philosophischen Mystiker und unmusikalischen Maler-Dichter, kurz der Farbtopf und die geistreich-geistlose Charakteristik haben Polyhymnien's Züge merklich verändert. Der Glanz und die Glorie, der lichte Schimmer ihrer ewigen idealistischen Schönheit ist verblasst. Die realistische Mode hat ihr Sonne und Seele genommen. Ich glaube, es graut ihr vor sich selber, und wenn sie, die Gotterwählte, im Geiste zurückblickt auf das goldene Zeitalter der klassischen Linie, auf jene lachenden, leuchtenden Fluren, über die Mozart mit „Blumenfüssen" wandelte, die Beethoven zu Gaste luden und Schuberts Herz mit Liederlust erfüllten, von der sie alle — auch die Spätergeborenen: Weber, Schumann, Brahms, Wagner, Peter Cornelius, und als letzter Hugo Wolf — sich die besten Blumen pflückten, und dann niederschaut auf das wüste Chaos einer unproduktiven Minderwertigkeit, auf die „schwitzende" Musik und den raffinierten Glanz der heutigen Technik, so entsinkt ihr wohl oft

in edler Trauer die goldene Leier. Nimmt man den falschverstandenen Wagner, vor allem den zum Teil höchst gefährlichen Theoretiker Wagner, der für seinen subjektiven Stil objektive Gesetze aufstellte, an deren Wirkungen wir noch immer leiden — und den reflektierenden Dichter hinzu, dessen flammendes Herz doch wiederum nur von Musik durchtränkt war und dessen beste Poesie eben die rein musikalischen Inspirationen ausmachen, so ist die Sackgasse, in die sich die musikalische Spekulation, mit ihrer instrumentalen (nicht vokalen) Polyphonie und der schwächlichen Kunst formloser Motivmosaiken verrannt hat, hinlänglich erklärt. Nach Seite der absoluten Erfindung und reinen Melodik ist die Krise seit Jahren permanent. Die Thematik ist markanter, charakteristischer, subjektiv-schärfer geworden, sie hat sich auch zweifelsohne hinsichtlich des äusseren Umfanges erweitert, aber auch nur hinsichtlich der äusseren Form. Der melodische Inhalt der motivischen Floskeln und lapidaren Formeln, das Geistig-Sinnliche steht in keinem Verhältnis zu dem Aufwand ungeheurer Mittel, mit der sich die Armut der Erfindung heutigen Tages zu umhüllen pflegt. Die materiellen Wirkungen stellen die ideellen in den Schatten. Unser Zeitmelos charakterisiert eine unruhig-bewegte, chromatisch-aufgeregte Linie, die mangels melodischen Kerns zickzackartig auf und abläuft, plötzlich wie eine leuchtende Rakete aufsteigt, einen Augenblick in blendenden Farben schillert, um ebenso schnell in den Abgrund des dunklen Nichts zu versinken. Diese Linie, die selbst nervös wiederum nur unser Sinnenwesen berührt und die Nerven reizt, die ewig scheint und nie etwas sagt — dieses Melos ohne die diatonische Basis des Schlichten-Volksmässigen, ohne Schwere des Gedankens, ohne Ruhe der Heiligkeit, ohne Selbstgenügsamkeit und innere Glückseligkeit — dies Produkt des modernen dekadenten Geistes, des verderblichen technischen Prinzipes, das alles zu verallgemeinern, alle geistig-individuellen Unterschiede aufzuheben und uns zu Maschinenwesen, zu hirn- und blutlosen Musikautomaten zu stempeln trachtet, kann uns auf die Dauer keine tiefere Befriedigung gewähren. Falls wir nicht wollen, dass das Beste in uns, die Seele, unter die zermalmenden Räder einer riesenhaften Technik gerät, unser empfängliches Gemüt nicht zergeigt, zerblasen und zertrommelt werden soll, müssen wir rücksichtslos den unmelodischen Wechselbalg, den Posaunen- und Trompetenstil bekämpfen. Glücklicherweise wissen wir, dass, wie Welle auf Welle sich folget, die Kunst von Entwicklung zu Entwicklung schreitet. Der Kulturhistoriker rechnet schliesslich nur mit grossen Zeitläufen und Zeitabschnitten. Und da er weiss, dass technische Zeiten meist die Zeiten der Ausarbeitung und Erweiterung der Mittel, der Vorbereitung und Detailstudien, kurz nur als Durchgangstöne zu den Hauptnoten der produktiven Hauptperioden zu betrachten sind, so wird er das zeitliche Unvermögen richtig einschätzen;

denn die Zeit ist die beste Richterin und es gibt einen Trost: geruhig sein und warten. Eine neue Blüte wird kommen und muss kommen. Alles drängt daraufhin, ein neues Melos im Anschluss an die technischen Errungenschaften der Moderne zu erschliessen und den mephistophelischen Geist der materiellen Effekthascherei zum Teufel zu jagen. Die geistreiche Harmonik wird einer neuen, geistigen Kultur des Ohres, der ruhigeren Stufenfolge einer einfach-edlen Melodik Platz machen. Das kommende Genie wird sich nicht länger materiellen Absichten und Zwecken unterwerfen, sondern alle bestehenden und gewonnenen Mittel mit harter Faust zusammenschweissen und die spröde Masse in lachender Lust in die einer grossen Idee entsprechende grosse Form zwingen; denn solange ein deutsches Volk existiert und der deutsche Geist lebendig ist, wird das Prinzip der Idealität über die realistischen Strömungen, Auswüchse und Irrungen den Sieg davontragen. Schiller wird ewig sein — auch in der Musik — als der vornehmste Typ reiner Geistigkeit und als ein Vorbild deutscher Ideengrösse und Gedankenfreiheit. Als solchen lieben und ehren wir in ihm uns selbst. Dies Bewusstsein seines künstlerischen Besitzes zwingt uns nicht nur zur inneren Sammlung, sondern legt uns an diesem Wendepunkt der Dinge die Verpflichtung auf, mehr denn je seiner Grossheit nachzueifern, die Höhe seiner menschlichen wie künstlerischen Freiheit zurückzuerobern. Denn dieses können wir von ihm lernen: die Kraft, mit dem Genius zu ringen, die Keuschheit der Gesinnung, die höchste, aus harter Arbeit fliessende sittliche Freiheit, die strenge, logische Zucht des Denkens, einen im Kampf mit sich selbst und dem eigenen Dämon gewonnenen, geläuterten Geschmack und jene eiserne Beschränkung der eigenen Gedankengrösse.

Was an unserer Musik dürftig und minderwertig ist, ist gewiss nicht allein auf einen Mangel an origineller Erfindung, als vielmehr auf den Mangel an menschlicher Durchbildung, an musikalischem Charakter zurückzuführen. Der moderne Musiker experimentiert und instrumentiert, aber durchlebt nicht, was in ihm als Musik erklingt. Er quält sich, müht sich, belustigt sich vielleicht am nutzlosen Spiel der Töne oder berauscht sich an den satten Farben seines breiten Pinsels, aber er gebiert nicht unter Schmerzen und fühlt nicht, was Richard Wagner einst nach dem Tannhäuser empfand, „dass er nämlich von einer grossen Krankheit genesen sei". Dies Experimentieren einer unmusikalischen Reflexion hat gewiss manche neue „Möglichkeiten" gezeitigt, uns chemisch sicherlich um einige technisch neue Elemente bereichert, aber der Natur und der Kunst der Musik herzlich wenig gedient. Die kritisch-analytische Ästhetik mag mit bitterer Ironie von der „Musik als Farbe", der „Musik als philoso-

phisches Substrat", der „Musik als Klangbegriff" sprechen. Aber es wäre besser, wenn sie mit stolzem Selbstbewusstsein sprechen könnte von der „Musik als Musik", der „Musik als Form und Architektur", als ein „rhythmisches und dynamisches Ganze", als „organische Bildung eines musikalisch-melodischen Ausdruckes", eines grossen und erhabenen, himmlischen oder menschlichen Gedankens. „Andacht und Tanz", das ist die Frage!! Ist es so schwer, zu erkennen, dass das Melodische das Menschliche ist? Dass ferner das Melos, nach notwendigen Gesetzen gebaut, einen notwendigen Zweck verfolgt? Dass es ewig der Ausdruck des menschlichen Ideals, das in uns lebendig ist und uns drängt und treibt, schmerzt oder selig macht?

„Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken." „Der Mensch soll nicht auf Kosten seiner Realität nach Form, und nicht auf Kosten der Form nach Realität streben; vielmehr soll er das absolute Sein durch ein bestimmtes und das bestimmte Sein durch ein unendliches suchen. Er soll sich eine Welt gegenüberstellen, weil er Person ist, und soll Person sein, weil ihm eine Welt gegenübersteht. Er soll empfinden, weil er sich bewusst ist, und soll sich bewusst sein, weil er empfindet." (Schiller.)

Die andauernde Negierung und Vernachlässigung der strengen Kunstformen hat uns bis an den Rand geistiger Anarchie und musikalischer Verwahrlosung gebracht. Die sogenannte Freiheit der symphonischen „Phantasie" ist nichts als die höchste Unfreiheit, da erst die Fähigkeit und die Kraft der Beschränkung, d. h. die innere Gebundenheit, wahrhaft frei macht und den Geist erlöst.

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder jemehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet." (Schiller.)

Oder um mit Hebbel zu reden:

„Ich bin der unerschütterlichen Überzeugung, dass die wahren Kunstformen ebenso notwendig, ebenso heilig und unveränderlich sind, wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr auseinandergezerrt, nicht verengert und erweitert werden. Wie wäre es auch möglich, dass in einer Form selbst eine noch unvollkommene, eine nicht abgeschlossene wäre! Den elementarischen Unterricht der bei den verschiedenen Völkern in den verschiedenen Jahrhunderten und Individuen aufschliessenden Kunstkristalle, aus dem,

wie aus der Wellenbrechung des Ozeans, eben die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Einheit hervorgeht, werde ich nie in Abrede stellen, aber ich werde ebensowenig zugeben, dass das Blut auch ausserhalb der Adern zirkulieren könne, dass ein Kreis, den man so weit aufsprengt, dass er bequem das Universum umschliesst, noch ein Kreis bleibt. Die Welt ist eine Zwiebel, die nur aus Häuten besteht, und die Kunst soll ihr gleichen."

Dies präzisiert Schiller an anderer Stelle und in einem anderen Zusammenhang noch genauer:

„Das wahrhaft Schöne gründet sich auf die strengste Bestimmtheit, auf die genaueste Absonderung, auf die höchste innere Notwendigkeit; nur muss diese Bestimmtheit sich eher finden lassen, als gewaltsam hervordrängen. Die höchste Gesetzmässigkeit muss da sein, aber sie muss als Natur erscheinen. Ein solches Produkt wird dem Verstand vollkommen Genüge tun, sobald es studiert wird, aber eben weil es wahrhaft schön ist, so dringt es seine Gesetzmässigkeit nicht auf, so wendet es sich nicht an den Verstand insbesondere, sondern spricht als reine Einheit zu dem harmonierenden Ganzen des Menschen, als Natur zu Natur." („Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.")

Der Mangel an strenger Selbstzucht in und durch die Form ist nur das eine. Daneben fordert

„die moralische Bestimmung des Menschen völlige Unabhängigkeit des Willens von allem Einfluss sinnlicher Antriebe". „Wenn also die schöne Kultur nicht auf diesen Abweg [sc. Form ohne Stoff] führen soll, so muss der Geschmack nur die äussere Gestalt, Vernunft und Erfahrung aber das innere Wesen bestimmen. Wird der Eindruck auf den Sinn zum höchsten Richter gemacht und die Dinge bloss auf die Empfindung bezogen, so tritt der Mensch niemals aus der Dienstbarkeit der Materie, so wird es niemals Licht in seinem Geist, kurz, so verliert er ebensoviel an Freiheit der Vernunft, als er der Einbildungskraft zuviel verstattet." „Wer etwas Grosses leisten will, muss tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden und standhaft beharren." Der Künstler kann nur „durch ein anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, dass sein Werk uns spielend ergötzt. Dieses scheint mir auch der untrügliche Probierstein zu sein, woran man den blossen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann. Der verführerische Reiz des Grossen und Schönen, das Feuer, womit es die jugendliche Imagination entzündet, und der Anschein von Leichtigkeit, womit es die Sinne täuscht, haben schon manchen Unerfahrenen beredet, Palette oder Leier zu ergreifen und auszugiessen, in Gestalten oder Tönen, was in ihm lebendig wurde. In seinem Kopf arbeiten dunkle Ideen wie eine werdende Welt, die ihn glauben machen, dass er begeistert sei. Er nimmt das Dunkle für das Tiefe, das Milde für das Kräftige, das Unbestimmte für das Unendliche, das Sinnlose für das Übersinnliche — und wie gefällt er sich nicht in seiner Geburt! Aber des Kenners Urteil will dieses Zeugnis der warmen Selbstliebe nicht bestätigen. Mit ungefälliger Kritik zerstört er das Gaukelwerk der schwärmenden Bildungskraft und leuchtet ihm in den tiefen Schacht der Wissenschaft und Erfahrung hinunter, wo, jedem Ungeweihten verborgen, der Quell aller wahren Schönheit entspringt. Schlummert nun echte Geniuskraft in dem fragenden Jüngling, so wird zwar anfangs seine Bescheidenheit stutzen, aber der Mut des wahren Talents wird ihn bald zu Versuchen ermuntern. Er behorcht, wenn er zum Dichter geboren ist, die Menschheit in seiner eigenen Brust, um ihr unendlich wechselndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verstehen, unterwirft die üppige Phantasie der Disziplin des Ge-

schmackes und lässt den nüchternen Verstand die Ufer ausmessen, zwischen welchen der Strom der Begeisterung brausen soll. Ihm ist es wohlbekannt, dass nur aus dem unscheinbar Kleinen das Grosse erwächst, und Sandkorn für Sandkorn trägt er das Wundergebäude zusammen, das uns in einem einzigen Eindruck jetzt schwindelnd erfasst. Hat ihn hingegen die Natur bloss zum Dilettanten gestempelt, so erkältet die Schwierigkeit seinen kraftlosen Eifer und er verlässt entweder, wenn er bescheiden ist, eine Bahn, die ihm Selbstbetrug anwies, oder, wenn er es nicht ist, verkleinert er das grosse Ideal nach dem kleinen Durchmesser seiner Fähigkeit, weil er nicht imstande ist, seine Fähigkeit nach dem grossen Massstab des Ideals zu erweitern. Das echte Kunstgenie ist also immer daran zu erkennen, dass es, bei dem glühendsten Gefühl für das Ganze, Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält und, um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu tun, lieber den Genuss der Vollendung aufopfert. Dem blossen Liebhaber verleidet die Mühseligkeit des Mittels den Zweck, und er möchte es gern beim Hervorbringen so bequem haben, als bei der Betrachtung." („Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.")

Wie scharf schon Schiller das Wesen der Affekte beobachtet hat, beweist seine herbe Kritik der zeitgenössischen Musik:

„Auch die Musik der Neueren scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles Schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so grosser Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird."

Ich setze hier gleich den herrlichen Satz hinzu:

„Nichts ist edel, als was aus der Vernunft quillt; alles, was die Sinnlichkeit für sich hervorbringt, ist gemein." („Über das Pathetische.")

Wir leiden an dem technisch-vollkommenen Ideal. Das ästhetische Geschmacksurteil von heute ist kein allzu bedeutendes, da es dem Kunstverstand an kritischer Schärfe und dem Kunstgefühl an der Kraft der Überwindung und Entsagung fehlt. So kommen die Unwerte: fein, artig, elegant, blendend, raffiniert zutage. Die inneren Gradationen des geistigen Melos werden um desswillen nicht erkannt, weil sie nicht gefühlt werden. Die Griechen empfahlen dem, dem die Anmut, das Gefällige fehlte, den Grazien zu opfern. Unserem Melos mangelt's gar sehr an Anmut, wie es überhaupt die letzten Gefühlsstufen: schön, rührend, erhaben, die in der Klassik in edelster Form zum Ausdruck kamen, bislang nicht wieder erlangt hat. Was Schiller über „Anmut und Würde" und das „Erhabene" ausgesprochen hat, ist daher noch heute der eindringlichsten Beachtung wert. Der Nur-Musiker würde sich wenigstens über die Unzulänglichkeit seiner Empfindungen eben so klar werden, wie der musikalische Philosoph oder der moderne raffinierte Maler-Musiker und reine Sinnenmensch abgeschreckt würde. Alle aber würden erkennen, dass die höchsten Stufen des Ausdrucks, nämlich die der Heiligkeit, der Rührung und Erhabenheit ihrerseits nur aus der Tiefe eines naiven Gemütes fliessen.

„Wessen Gemüt nicht schon zubereitet ist, über die Wirklichkeit hinaus ins Ideenreich zu gehen, für den wird der reichste Gehalt leer erscheinen und der höchste Dichterschwung Überspannung sein ...“ „Und eben daraus, dass die Stärke des alten Künstlers in der Begrenzung besteht, erklärt sich der hohe Vorzug, den die bildende Kunst des Altertums über die der neueren Zeiten behauptet ...“ „Aus der naiven Denkart fliesst notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck, und er ist das wichtigste Bestandstück der Grazie. Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Munde eines Kindes.“

Selbst diejenige Entwicklung der künstlerischen Charakteristik, die das satirische Element musikalisch auszudrücken trachtet, darf nicht bei rein materiell realistischen Wirkungen stehen bleiben. Auch sie muss tiefer greifen.

„Die pathetische Satire muss jederzeit aus einem Gemüte fliessen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist.“ „Wenn die pathetische Satire nur erhabene Seelen kleidet, so kann die spottende Satire nur einem schönen Herzen gelingen.“ („Über naive und sentimentalische Dichtung“.)

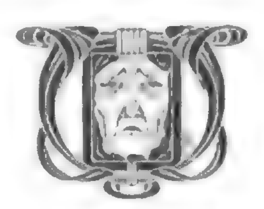
Das konnte nicht einfältiger und schöner zum Ausdruck gebracht werden. Der Geist Schillers ist nicht von dieser Welt. Möchte die Zeit doch von seinen Feuerflügeln berührt und auf ihnen in das Reich leuchtender Ideen getragen werden! Unserer Freude ist Sehnsucht beigemischt, Sehnsucht nach einer neuen deutschen Kunst, die allein im Herzen des Menschen kann auferbauet werden. Die Mittel dazu sind die gleichen, die der grosse Tote im neunten Brief: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ niedergelegt hat. Ich möchte daher mit ihnen schliessen, da sie zu dem Herrlichsten gehören, was über die künstlerische Besserung und Veredlung einer Zeit gesagt worden ist:

„Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis. Gleich frei von der eitlen Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Massstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen; er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Taten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit.

„Aber nicht jedem, dem dieses Ideal in der Seele glüht, wurde die schöpferische Ruhe und der grosse geduldige Sinn verliehen, es in den verschwiegenen Stein einzudrücken oder in das nüchterne Wort auszugiessen und den treuen Händen der Zeit zu vertrauen. Viel zu ungestüm, um durch dieses ruhige Mittel zu wandern, stürzt sich der götttiche Bildungstrieb oft unmittelbar auf die Gegenwart und auf das handelnde Leben und unternimmt, den formlosen Stoff der moralischen Welt umzubilden. Dringend spricht das Unglück seiner Gattung zu dem fühlenden Menschen, dringender ihre Entwürdigung, der Enthusiasmus entflammt sich, und das glühende

Verlangen strebt in kraftvollen Seelen ungeduldig zur Tat. Aber befragte er sich auch, ob diese Unordnungen in der moralischen Welt seine Vernunft beleidigen oder nicht vielmehr seine Selbstliebe schmerzen? Weiss er es noch nicht, so wird er es an dem Eifer erkennen, womit er auf bestimmte und beschleunigte Wirkungen dringt. Der reine moralische Trieb ist aufs Unbedingte gerichtet, für ihn gibt es keine Zeit, und die Zukunft wird ihm zur Gegenwart, sobald sie sich aus der Gegenwart notwendig entwickeln muss. Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist."

„Gib also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und der Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er dem edlen Trieb in seiner Brust, bei allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu tun habe, gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du, lehrend ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn du, handelnd oder bildend, das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst. Fallen wird das Gebäude des Wahns und der Willkürlichkeit, fallen muss es, es ist schon gefallen, sobald du gewiss bist, dass es sich neigt, aber in dem inneren, nicht bloss in dem äusseren Menschen muss es sich neigen. In der schamhaften Stille deines Gemüts erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, dass nicht bloss der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. Und damit es dir nicht begegne, von der Wirklichkeit das Muster zu empfangen, das du ihr geben sollst, so wage dich nicht eher in ihre bedenkliche Gesellschaft, bis du eines idealischen Gefolges in deinem Herzen versichert bist. Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht, was sie loben. Ohne ihre Schuld geteilt zu haben, teile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen. Durch den standhaften Mut, mit dem du ihr Glück verschmähest, wirst du ihnen beweisen, dass nicht deine Feigheit sich ihren Leiden unterwirft. Denke sie dir, wie sie sein sollten, wenn du auf sie zu wirken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beifall suche durch ihre Würde, aber auf ihren Unwert berechne ihr Glück, so wird dein eigner Adel dort den ihrigen aufwecken und ihre Unwürdigkeit hier deinen Zweck nicht vernichten. Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier musst du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen; aber an ihrem Müssiggang kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edlen, mit grossen, mit geistreichen Formen, schliesse sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet." — — —





SCHILLER UND WAGNER

BAYREUTHER BETRACHTUNGEN

von Wolfgang Golther-Rostock

Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Übersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen", schreibt Wagner (Schriften X, 370). In der trüben Wirrnis und Unrast des modernen Lebens müssen wir einen Standpunkt nehmen, von dem aus die grossen Meister der Vergangenheit uns lebendig werden. Ein Blick auf Schillers Leben und Wirken vom Bayreuther Hügel aus ist hierzu sehr wohl geeignet. Als Wahlspruch gilt für jeden Genius das Wort:

> „Das Jahrhundert
> ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
> ein Bürger derer, welche kommen werden."

Jeder grosse Meister lebt für die Zukunft und ist mit seiner Welt- und Kunstanschauung seinen Zeitgenossen weit voraus. Er wird in vielen und wichtigen Dingen immer im Vorsprung bleiben und überhaupt niemals erreicht werden. An den Gedenktagen ist es gerechtfertigt, zu fragen, wie weit wir den Meister kennen und als lebendig wirkende Kraft empfinden, wo wir Verwandtes ihm zur Seite stellen dürfen.

Schillers Lebenswerk.

Goethe sagte am 18. Januar 1825 zu Eckermann:

> „Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen. Mit jedem Stücke schritt er vor und ward er vollendeter."

Wilhelm von Humboldt schreibt in der Vorerinnerung zum Briefwechsel S. 81:

> „Schillers Tragödien sind nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talentes, sondern Geburten eines immer jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingesehenen, höher aufgefassten Anforderungen der Kunst."

Wagner sagt (Schriften VIII, 101):

> „Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen getan, was Schiller für das deutsche Theater tat. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwicklung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen."

Er urteilt von „diesen hehren Dramen", dass

„jedes von ihnen, vom Wallenstein bis zum Tell, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete" (Schriften VIII, 104).

Und Schiller selbst schreibt mitten in der Arbeit am 26. Juli 1800 an Goethe:

„Man muss sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten;"

und am 28. Juli an Körner:

„Die Idee eines Trauerspiels muss immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen."

Schillers Wirken, von dem diese Aussprüche die Summe ziehen, bedeutet die Geburt der Tragödie, die Schöpfung und Gestaltung eines deutschen Dramas, um das vor ihm Lessing bemüht war und das auf den üblichen Umwegen deutscher Geistesbildung über Franzosen, Engländer und Griechen gesucht werden musste. Lessing hatte die Vorbilder und Beispiele des bürgerlichen Trauerspieles, des deutschen Charakterlustspiels aus dem Leben anstatt der Literaturkomödie in Typen, der sozialen Tragödie, endlich des in gehobener Sprache stilisierten Ideenschauspiels gegeben und damit den Grund gelegt, auf dem in neuen Gedanken und Formen weiter und höher zu bauen war.

Dieses deutsche Drama ist im Grunde Schillers höchstes und einziges Ziel. Und wer das Wesen seiner Kunst erschauen will, muss diese Auffassung mit Nachdruck in den Vordergrund aller Erwägungen rücken. Alles übrige, wie namentlich die Kunstschriften, dient nur diesem Zweck oder ist nebenherlaufende Gelegenheitsdichtung, freilich auch als Nebenwerk ein hohes und echtes Meisterstück.

Nach der Maria Stuart schrieb Schiller an Körner, er fühle, dass er sich jetzt „des dramatischen Organs bemächtigt habe und sein Handwerk verstehe"; nach der Braut von Messina: „Goethe meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden"; nach dem Tell: „ich fühle, dass ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde". So wusste Schiller selbst, was die hinterlassenen Entwürfe und Pläne auch zeigen, dass er noch mitten in der Entwicklung stand und viele unerfüllte Zukunftsträume mit ins Grab nahm.

Es wird unsere Hauptaufgabe sein, Schiller in der „Totalität" seines Lebens, Wollens und Wirkens, die untrennbar eins sind, worin eine wunderbare grosse und edle Persönlichkeit zur Erscheinung kommt, zu erfassen und zu verstehen. Schiller schreibt in seiner Anzeige der Gedichte Bürgers:

„Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muss es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft."

Noch 1825 sagte Goethe zu Eckermann:

„Alle acht Tage war Schiller ein anderer und ein vollendeterer; jedesmal, wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil."

Schiller sagt:

„Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis."

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!"

Richard Wagner schrieb an Frau Wesendonk am 2. März 1859 aus Venedig:

„Mehr interessiere ich mich für Schiller: mit diesem beschäftige ich mich jetzt ungemein gern: Goethe hatte es schwer, sich neben dieser ungemein sympathischen Natur zu erhalten. Wie hier alles nur Erkenntniseifer ist! Man glaubt, dieser Mensch habe gar nicht existiert, sondern immer nur nach Geistes Licht und Wärme ausgeschaut. Seine leidende Gesundheit stand ihm scheinbar hier gar nicht im Wege: zur Zeit der Reife scheint er doch auch von bewältigenden moralischen Leiden ganz frei gewesen zu sein. Es scheint da alles erträglich mit ihm gestanden zu haben. Und dann gab es für ihn so viel zu wissen, was damals, wo Kant noch so Wichtiges im Unklaren gelassen hatte, schwierig zu erwerben war, namentlich für den Dichter, der sich auch im Begriffe recht klar werden will. Eines fehlt diesen allen: die Musik! Aber sie hatten sie eben im Bedürfnis, in der Ahnung. Deutlich drückt sich das oft aus, namentlich in der höchst glücklichen Substituierung des Gegensatzes von „plastischer" und „musikalischer" Poesie, für den von „epischer" und „lyrischer". Mit der Musik ist nun aber eine Allmacht gewonnen, gegen welche die Dichter jener so wundervoll suchenden, strebsamen Entwicklungsepoche mit ihren Arbeiten sich doch nur wie Skizzenzeichner verhielten. Deshalb gehören sie mir aber so innig an: sie sind mein leibhaftiges Erbstück. Aber glücklich waren sie — glücklicher ohne die Musik! Der Begriff gibt kein Leiden; aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl; das zehrt und brennt, bis es zur hellen Flamme kommt, und das neue wunderbare Licht auflachen kann!"

1794 wurde der Bund zwischen Schiller und Goethe geschlossen, nach langem Zögern. Beide mussten so gereift sein, um die Übereinstimmung ihrer Hauptideen, zu denen sie auf ganz verschiedenen Wegen, Goethe von der Erfahrung, Schiller vom Denken her gekommen waren, zu erkennen. Aus dem Formlosen, Zufälligen, Subjektiven, Naturalistischen trachteten beide zum Stil, in dem sie die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen objektiven und subjektiven zufälligen Bestimmungen,

die völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen erkannten. Es ist also die idealisierende, stilisierende Tätigkeit des Künstlers gemeint, der die Natur nicht nachahmt, sondern die Kunst, die in der Natur steckt, erschaut und herausholt. Schiller hat besonders im Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung und in den Vorbemerkungen zur „Braut von Messina" hierüber gesprochen. Am schönsten und tiefsten behandelt Heinrich von Stein in seinen Beiträgen zur Ästhetik der deutschen Klassiker (bei Reclam erschienen) dieses gemeinsame Kunststreben und Schaffen. Hans von Wolzogen hat in seinen schönen Aufsätzen über die Idealisierung des Theaters (Bayreuther Blätter 1884) die Arbeit unserer Klassiker am deutschen Theater gewürdigt. Auch Wagner (Schriften VIII, 93) erblickt das Wesen der Kunst in einer „Realisierung des Ideals", die nicht durch die Darstellung voller Wirklichkeit, sondern durch eine Beschränkung und Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung erreicht werde. Er erläutert die hierauf gerichtete Tätigkeit unsrer Klassiker also:

„Die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden grössten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, dass zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nötiger Freiheit das volle Verständnis der antiken Form sich zu erschliessen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte" (Schriften VII, 131).

Ein Kunstwerk in Gehalt, Form, Vortragsweise rein deutsch und zugleich rein menschlich glaubt Wagner in der Idee unserer Klassiker angedeutet und angestrebt zu erkennen.

Schillers und Wagners Entwicklung.

In Schillers Leben unterscheiden wir drei Abschnitte: die Kinder- und Jünglingsjahre in der schwäbischen Heimat 1759—82, die Wanderjahre in Mannheim und Dresden 1782—87, die Lehr- und Meisterjahre in der neuen thüringischen Heimat in Jena und Weimar 1787—1805. Der mächtige Freiheitsruf der „Räuber" bezeichnet den ersten Abschnitt, der mit der Flucht aus Stuttgart, also in offner Empörung gegen den Druck unerträglicher Verhältnisse endigt. Im zweiten Abschnitt deuten „Luise Millerin" und „Don Carlos" nach Gehalt und Form die Entwicklung des Freiheitsgedankens an von der Revolution zur Reformation, vom Umsturz

zur Erneuung und Wiedergeburt, von der Formlosigkeit zur Form, von der blossen Natürlichkeit zum veredelten Stil. In Mannheim suchte Schiller das Theater zur Stätte reinster und höchster Kunst umzubilden. Welch tiefer Ernst diesen Bemühungen um die Würde des deutschen Dramas zugrunde lag, zeigt das kühne und stolze Wort:

„Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das grosse überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete."

Lessing hatte in Hamburg 1768 verzweifelt ausgerufen:

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!"

Schiller weist der Kunst des deutschen Schauspiels und der deutschen Schaubühne also eine seelenbildende und volkserziehende Bestimmung zu und erkennt hier eine allerwichtigste Kulturmacht. Aber die Mannheimer Bühne war dem Hochflug solcher Gesinnung nicht gewachsen, sie verharrte im gewöhnlichen Geschäftsbetrieb des Intendanten und der Komödianten, denen Schillers Dramen nur soweit genehm waren, als ihre persönliche Eitelkeit darin Vorteil fand. Äussere und innere Not vertrieb Schiller im April 1785 aus Mannheim. Aber

„die Himmlischen leiteten nun mit Liebe, an sanfter gütiger Hand ihren Begünstigten in die Arme von Freunden, die alles aufboten, damit er seinem hohen Berufe nicht ungetreu würde, damit er die unendliche Menge des wahrhaft Guten und Schönen, welches er in sich trug, zur Veredlung der Menschheit, zur Erleuchtung und Stärkung kommender Geschlechter, zu unvergänglichem Ruhme seiner selbst wie seines Vaterlandes anwenden konnte" —

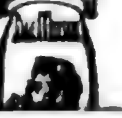
so erzählt Streicher, der treue Genosse auf Schillers Flucht und in der Mannheimer Zeit von dem Augenblick, da der Dichter bei Körner Asyl fand, um abgewandt von den unerfreulichen Theaterzuständen in reiner künstlerischer Stimmung und Sammlung den „Don Carlos" zu vollenden. Nun folgen die Lehrjahre, da Schiller völlig der Wissenschaft, Geschichte und Philosophie angehört. Es ist eine Zeit der Vorbereitung, der inneren Reife zu den künstlerischen Grosstaten der Meisterjahre. Dem Dichter des „Fiesco" und „Don Carlos" erschien die geschichtliche Vergangenheit in stark subjektivem, novellistischem Licht, er war der zufälligen Überlieferung preisgegeben. Jetzt lernt Schiller die Geschichte ernster und selbständiger kennen und aus grossen, meisterhaft erfassten Zusammenhängen schreiten die Gestalten der Meisterdramen hervor. Seine ureigne künstlerische Weltanschauung aber suchte Schiller sich selber klar zu machen, indem er sie in den Begriffen der Lehre Kants darzustellen unternahm. 1794 ward der Bund mit Goethe geschlossen. Jetzt hatte Schiller „seine dunklen Ahnungen



IV. 15

SCHILLER

NACH DEM GEMÄLDE VON J. R. KRAUSSE
ORIGINAL IN WAHNFRIED



SCHILLER-APOTHEOSE
VON MORIZ RETZSCH



JOH. RUD. ZUMSTEEG



JOH. ANDREAS STREICHER



KARL FRIEDRICH ZELTER



von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt" und kehrte allmählich über die Gedankenlyrik, wo die Idee zum anschaulichen Bilde sich gestaltet, und über die Balladen zum Drama zurück. Neben den fünf grossen Werken ziehen sich die Entwürfe hin, die Schillers Vielseitigkeit erweisen und Ausblicke auf künftige, unvollendete Schöpfungen eröffnen. Zugleich bot die Weimarer Bühne unter Goethes Leitung einen immerhin würdigen Schauplatz, wo das Drama unter Aufsicht seines Schöpfers in stilgerechte Erscheinung treten konnte.

„Was Goethes und Schillers vereintes Wirken bei beschränkten Mitteln in Weimar hervorgebracht, ist ausserordentlich und zeigt, wie der Geist alles vermag und über aller Berechnung steht. Schiller wirkte auf das Fühlen und innige Verstehen der Rollen; Goethe auf die Erscheinung ins Leben."

So schildert Karoline von Wolzogen diese Seite der gemeinsamen Tätigkeit. Gerade hier wird ersichtlich, dass die echte Kunst auf moralischem Grunde erwächst, von innen her geschaffen werden muss, keineswegs durch besonders glänzende und reiche äussere Mittel bedingt ist.

Dieser so dramatisch bewegte Lebenslauf Schillers geht also gerades Weges über alle Hindernisse zu einem festen Ziel.

Richard Wagners Leben und Wirken bewegt sich in ähnlichen Bahnen. Auch hier schwebt ein einziges Ziel vor: die Geburt des deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik. Auch hier wird gewaltsam mit der formalen Gegenwart gebrochen, nur dass Wagner in dem Augenblick der Flucht die wenig aussichtsvollen Beziehungen zum Theater bereits hinter sich hat. Auch hier sind die Werke der Jugend und der Vollreife durch tiefgründige Kunstschriften, in denen innere Hemmnisse überwunden werden dadurch, dass das Ziel sich klärt und die rechten Mittel und Wege dazu sich auftun, von einander geschieden. Wagner schreibt an Liszt am 25. November 1850:

„Zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber fruchtbare Zeit. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewusstsein zu bringen."

So verwandelte auch Schiller „seine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe".

„Goethes und Schillers Briefwechsel erbaute mich sehr; er brachte mir unser Verhältnis sehr nahe, und zeigte mir köstliche Früchte, die unter glücklicheren Umständen unserem Zusammenwirken entspriessen könnten" —

so schreibt Wagner an Liszt am 16. Dezember 1856. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt lässt uns heute die Ähnlichkeit und Verschiedenheit dieser Meisterbündnisse überschauen. Neben persönlichen Angelegenheiten spielen hier wie dort philosophische und künstlerische Erörterungen die wichtigste Rolle. Freundschaftliche gegenseitige Teilnahme bewirkt und fördert die Fortführung grosser Pläne. Die Vielseitig-

keit und Milde stellt Liszt näher zu Goethe, während Wagners geniale Einseitigkeit aufs Drama und sein wahrhaft heldenhaftes Ringen um seine volle Verwirklichung an Schiller gemahnt.

Wagner zeigt in der Stoffwahl gewisse Ähnlichkeit mit Schiller, wenn er von der Geschichte (Rienzi, der im edlen Freiheitspathos sehr viel Verwandschaft mit den Schillerschen Helden aufweist, Sarazenin, Friedrich der Rotbart) zur Sage übergeht und auch bei Schiller eine immer grössere Neigung zu romantischen oder frei erfundenen Stoffen sich geltend macht. Die Anfangszene der „Malteser" gleicht völlig der des Rienzi: zwei Ritter und ihre Freunde streiten mit dem Schwert in der Hand um ein Mädchen (Schiller nennt es sogar einmal Irene) und werden durch das Eintreten des Chores am Ausfechten ihrer Fehde verhindert. Im „Warbeck" wäre die Hauptszene wie im ersten Aufzug des „Lohengrin" ein Gerichtskampf geworden.

„Ein offener Platz, Thron für die Herzogin. Schranken sind errichtet, Anstalten zu einem gerichtlichen Zweikampf. Zuschauer erfüllen den Hintergrund der Szene. Die Herzogin kommt mit ihrem Hofe. Trompeten ertönen. Ein Herold tritt auf, und nachdem er die Veranlassung dieser Feierlichkeit verkündet, ruft er die beiden Kämpfer in die Schranken. Beide Kämpfer berufen sich auf das Urteil Gottes, man schreitet zu den gewöhnlichen Formalitäten."

In den „Maltesern" denken wir unwillkürlich an die Gralsritter, zumal beim feierlichen Auftritt des Chors, der aus 16 geistlichen Rittern in langer Ordenstracht besteht, und in zwei Reihen auf beiden Seiten der Bühne sich aufstellend, alle übrigen umrahmt.

Also bis auf Einzelheiten des Bühnenbildes erstreckt sich die Ähnlichkeit.

Und endlich schwebte auch Schiller eine deutsche Komödie vor, als das „höchste poetische Werk".

Schiller hat für seine Vaterlandsliebe, namentlich in der „Jungfrau" und im „Tell", ergreifend schöne Worte gefunden, die seitdem in hohen und ernsten Stunden allen Deutschen Trost und Erhebung spenden. Unmittelbar aus trüben Zeitverhältnissen heraus plante er zur Jahrhundertwende 1800/1 eine Dichtung von Deutschlands Grösse, zum Trost gegen alle politischen Widerwärtigkeiten. Darin heisst es u. a.:

„Der Deutsche geht unglücklich aus dem Kriege, aber das, was seinen Wert ausmacht, hat er nicht verloren. Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge." .... „Die Majestät des Deutschen ruht nicht auf dem Haupte seiner Fürsten, und wenn auch das Imperium untergegangen, so bliebe doch die deutsche Würde unangetastet. Sie ist eine sittliche Grösse, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation.

Stürzte auch in Kriegesflammen
Deutschlands Kaiserreich zusammen,
Deutsche Grösse bleibt bestehn."

Schiller hat also Vertrauen zum deutschen Geist, dass von innen her eine Erneuung und Wiedergeburt erfolgen müsse, dass der Deutsche doch „den grossen Prozess der Zeit gewinnen werde“.

„Zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!“

Schillers Gedicht erscheint wie eine Umschreibung dieses Gedankens, und wiederum sind Schiller und Wagner einer Meinung.

Der Hauptunterschied liegt darin, dass Wagner trotz allen Nöten zum Ziele kam, während Schiller mitten in der Arbeit abgerufen wurde; ferner darin, dass Wagner sehr bald von den geschichtlichen Stoffen zur Sage überging und von Anfang an mit aller Entschiedenheit allein den Weg der Geburt der Tragödie aus der Musik beschritt, den Schiller zwar in seiner unermesslichen Bedeutung erkennen und empfehlen, aber nicht selber einschlagen konnte; endlich natürlich aber auch darin, dass Inhalt und Ausdrucksmittel der Kunst des 19. Jahrhunderts anders sein mussten als im 18. Jahrhundert, wie das ganze Leben ein anderes geworden war. Darum ist Wagner kein „Klassiker“, sofern hiermit eine bestimmte und beschränkte Vergangenheit gemeint wird. Wohl aber ist Wagner diesen grossen Geistern durchaus ebenbürtig im künstlerischen Ernst und hohen Ziel, ihr einzig echter und wahrer Erbe, indem er ihre Ahnungen nach einer ganz bestimmten Seite hin verwirklichen durfte.

Wie König Ludwig II. von Bayern in des Meisters Leben eingriff, ist allbekannt. Welche Verehrung König Ludwig I. für Schiller hegte, erscheint in diesem Zusammenhang doppelt bedeutungsvoll. König Ludwig schrieb:

„Wie Grosses hat die Nation der Teutschen dem teutschesten Dichter, Friedrich v. Schiller, zu danken, und gewiss hätte er noch Schöneres, ja Grösseres wohl, als Goethe, geleistet, wenn nicht des Lebens Sorge und des Körpers Schwachheit ihm hemmend gewesen wären für des Genius Schwung.“

Als der König 1827 in Weimar weilte, gab er seinem Bedauern Ausdruck, dass es ihm nicht vergönnt gewesen sei, zu Lebzeiten Schillers für ihn zu sorgen. Goethe schrieb an den König:

„Durch allerhöchste Gunst wäre sein Dasein durchaus erleichtert, häusliche Sorge entfernt, seine Umgebung erweitert, derselbe wohl auch in ein heilsameres, besseres Klima versetzt worden, seine Arbeiten hätte man dadurch belebt und beschleunigt gesehen, dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude und der Welt zu dauernder Erbauung.“

Auf König Ludwigs Anregung wurden Schillers Gebeine in die Weimarer Fürstengruft überführt. So waltete der königliche Schutz noch über dem Toten.

Schillers Dramen und Entwürfe nach Inhalt und Form.

In den fünf vollendeten Meisterdramen sehen wir Schiller um immer neuen Inhalt und neue Formen bemüht. Im „Wallenstein" wird der ungeheure Geschichtsstoff durch geniale Gliederung und Einteilung in einem Drama von zehn Aufzügen mit einem Vorspiel bewältigt. In der „Maria Stuart" ist die Handlung ungemein vereinfacht und nach innen verlegt, die im „Wallenstein" noch breit ausgeführte historische Umwelt aufs geringste Mass beschränkt und der seelische Vorgang, die Brechung des Willens zum Leben, zur Hauptsache erhoben. Auch die „Jungfrau von Orleans" ist ein lyrisch-romantisches Seelendrama. Die letzten Worte Johannas, deren Lichtgestalt vom Abendschein umspielt wird, erheben uns in eine Welt der Heiligkeit, die fürs blosse gesprochene Wort nicht mehr fassbar ist, wo wir, wie am Schluss des zweiten Teiles des „Faust", ins „tönende Schweigen" geraten. Die romantische, nach dem Urteil der Literarhistoriker opernhafte, Tragödie weist auf einen Weg, den Schiller auch anderswo sehr ernstlich erwog. In der „Braut von Messina" ist eine neue Form des deutschen Dramas nach dem Vorbild der griechischen Tragödie versucht. Vom Chor erhoffte Schiller eine tief eingreifende Wirkung und Umgestaltung des ganzen dramatischen Baues. Im „Tell" überwiegt wieder der geschichtliche Stoff, aber in sagenhafter Färbung. Es ist ein echtes Volksstück im besten Sinn. Und hier tritt auch die wundervolle malerische Kraft und Schönheit der Bühnenbilder hervor, die übrigens trotz der sparsamen szenischen Weisungen bereits im „Wallenstein" waltet und im „Demetrius" abermalige Steigerung erfahren hätte.

Das Stoffgebiet der Schillerschen Dramen ist keineswegs auf die Geschichte beschränkt. Die „Jungfrau" schweift stark ins Romantische, der „Tell" in die Sage, die „Braut von Messina" ist rein erfunden. Die „Elfride", eine englische Sage des 10. Jahrhunderts, und die „Gräfin von Flandern" spielen ebenso ins romantische Gebiet hinüber. „Rosamund oder die Höllenbraut", „ein Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don Juan", ist eine dramatische Ballade, die Schiller in phantastisch-opernhafter Weise dachte. Karoline von Wolzogen erzählt, dass Schiller noch am 6. Mai 1805 sagte:

> „Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen,"

womit er die altfranzösischen Romane des Grafen Tressan meinte. Schon früher hatte er einmal geäussert:

> „Wenn es nur mehr Stoffe wie Johanna und Tell in der Geschichte gäbe, so sollte es an Tragödien nicht fehlen."

Und noch zwei Tage vor seinem Tode wollte er ein Gespräch anknüpfen über Stoffe zu Tragödien, über die Art, wie man die höheren Kräfte im

Menschen erregen müsse. Zwischen Schiller und der Romantik, d. h. eigentlich nur den Brüdern Schlegel, waren keine freundlichen Beziehungen, aber ganz von selbst neigte Schiller allmählich zu romantischen Stoffen, die dem Dichter eine freiere Gestaltung der allgemein menschlichen Idee und Handlung verstatteten, als die so vielfach beschränkte und bedingte Geschichte. Neben den geschichtlichen Dramen wären mit der Zeit gewiss noch mehr mythische geschaffen worden. Vor allem sehnte sich Schiller, wie er am 19. März 1799 nach der Vollendung des „Wallenstein" an Goethe schreibt,

„zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloss leidenschaftlichen und menschlichen Stoff."

Freilich die altdeutsche Sprache und Dichtung mit all ihren Vorzügen, in die Klopstock und Herder einen ahnenden Blick getan, blieb Schiller fremd bis auf den Anflug von Schweizer Volkstum im „Tell".

In der „Braut von Messina" sucht Schiller nach einer neuen Form des deutschen Dramas auf Grund der griechischen Tragödie, insbesondere von Sophokles' „Ödipus". Er übernimmt die antike Schicksalsidee, bildet sie aber zum Schuldbegriff weiter, der ja als Leitmotiv im letzten Verse machtvoll betont wird. Er übernimmt ferner den Chor und baut die Handlung in fünf gleichmässigen Verwandlungen — Säulenhalle, Klostergarten, Zimmer im Palast, Klostergarten, Säulenhalle — versucht also eine Tragödie in streng stilisierter Form und in wundervoll bewegter, musikalisch-rhythmischer Sprache.

„Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die grossen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet.

„Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet. — Die lyrische Sprache des Chors legt dem Dichter auf, verhältnismässig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben, und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken. Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüt erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Grösse zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, so muss die Sprache der Tragödie im ganzen sinken, oder, was jetzt gross und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen. — So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung, aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muss. — Dadurch, dass der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturme der Affekte verloren gehen würde."

Bekanntlich hat Schiller diese reinigende, beruhigende und erhebende Aufgabe des Chores in der „Braut von Messina" dadurch gestört, dass er die Chöre als Gefolge der feindlichen Brüder doch zugleich auch Partei nehmen lässt und ihnen dadurch eine doppelte Bestimmung in und über der Handlung zuweist. Die wundervolle Maltesertragödie, an der Schiller von 1788 bis 1803 arbeitete, wäre diesem Fehler nicht verfallen. Die Johanniter hatten seit 1530 ihren Sitz auf Malta und wurden 1565 von den Türken hart bedrängt. Der tatkräftige Grossmeister Johann von La Valette feuerte den Orden zum äussersten Widerstande und zur todesmutigen Verteidigung des verlorenen Postens von St. Elmo an. Und in dieser schweren Zeit wurden auch die gelockerten Gesetze des Ordens wieder hergestellt. Wie Schiller die weise und erhabene Gestalt des Grossmeisters in die Mitte gerückt und das Motiv der Vaterliebe und Freundesliebe in die Handlung verwoben hätte, kann hier nicht ausgeführt werden. Meisterhaft entwickelt der erste Auftritt die ganze Sachlage, indem unmittelbar anschaulich und völlig zwanglos die innere und äussere Gefahr des Ordens vorgeführt wird. Zwei Ritter streiten in sehr weltlicher Gesinnung um eine griechische Sklavin und dabei kommt auch die Eifersucht der verschiedenen Zungen d. h. Nationen im Orden zum Ausbruch: Spanier und Provenzalen ziehen gegeneinander das Schwert. Da tritt der Chor auf, der aus 16 geistlichen Rittern in ihrer langen Ordenstracht besteht, und mahnt mit ernstem Hinweis auf die von aussen drohenden Gefahren zur Pflicht.

„La Valette ist die Seele der Handlung, er muss immer handelnd erscheinen; auch da, wo er nicht handelt, nicht mit Absicht wirkt, wirkt sein Charakter. Der Grossmeister hat keinen andern Vertrauten nötig als den Chor. Der Chor wird von den Aufrührern mit Trotz und Geringschätzung behandelt. Die verhehlen ihm ihre schlimmen Gesinnungen nicht, er weiss die Gefahr und sieht das Schlimmste kommen, aber ohne es verhindern zu können."

An mehreren Stellen vermerkt Schiller das Eingreifen des Chores. Im Chor denkt sich Schiller offenbar die älteren, pflichttreuen Ritter, die die alte Sitte wahren und dem Grossmeister zur Seite stehen, während aus der jüngeren zügellosen Ritterschaft die verschiedenen Gegenspieler des Grossmeisters einzeln hervortreten. Somit hat der Chor in den „Maltesern" durch die ganze Anlage eine viel glücklichere Stellung als in der „Braut von Messina". Er kann alles das, was Schiller im allgemeinen von ihm fordert, erfüllen und gerät in keinen Zwiespalt. Er bleibt durchaus in der Handlung und steht trotzdem darüber.

Was Schiller in den Vorbemerkungen zur „Braut von Messina" vom Chor verlangt, das erhoffte er schon im Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 von der Mitwirkung der Musik. Er beginnt mit dem Hinweis, dass es nötig sei, die verschiedenen Gattungen der Künste auseinander zu halten.

„Um von einem Kunstwerk alles auszuschliessen, was seiner Gattung fremd ist, muss man auch notwendig alles darin einschliessen können, was der Gattung gebührt. Man müsste die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies möchte am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zur wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloss bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müsste die natürliche Folge sein, dass die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde.

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“

Goethe antwortete:

„Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt.“

Schiller bestimmte also hier den Begriff des Symbolischen und Typischen, des Reinigenden und Erhebenden im Drama auf die Musik, Goethe erkannte sofort im „Don Juan“ ein durchaus zutreffendes Beispiel und setzte diese Idee und Erfahrung später im zweiten Teil des „Faust“ stellenweise einfach in die Tatsache des musikalischen Dramas um. Darauf bezieht sich Wagners Wort (Schriften IX, 83), dass Schiller und Goethe „sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik begegneten“, dass „diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet war, als bei Goethe“, den mehr nur das Formale in der Musik anzog. An Frau Wesendonk schrieb Wagner im selben Sinne:

„Eines fehlt diesen allen: die Musik! Aber sie hatten sie eben im Bedürfnis, in der Ahnung.“

Schiller trat mehrmals dem Gedanken einer Operndichtung nahe, so bereits 1779 mit „der lyrischen Operette in zwo Szenen“ Semele nach Ovids Verwandlungen. Die Handlung ist einfach, ernst und schön. Die Oper war, meint Streicher, „so grossartig gedacht, dass, wenn sie hätte aufgeführt werden sollen, alle mechanische Kunst des Theaters damaliger Zeit nicht ausgereicht haben würde, um sie gehörig darzustellen“. Die dramatische Ballade von der Höllenbraut Rosamund lässt auch eine Art

von Operndichtung vermuten. Nach Körners Mitteilung dachte Schiller einmal daran, „einige Situationen aus Wielands Oberon als Oper zu behandeln". Am 14. April 1804 schreibt Schiller an Iffland, der ihn durch seinen Sekretär Pauli zu einer Reise nach Berlin aufforderte:

„Herr Pauli hat mit mir wegen einer grossen Oper gesprochen, ich hätte längst auch Lust zu einem solchen Unternehmen gehabt, aber wenn ich mir den Kopf zerbreche, um von meiner Seite was Rechtes zu leisten, so möchte ich freilich auch gewiss sein können, dass der Komponist das Gehörige leiste. Eine Tragödie kann auch für sich selbst, unabhängig von dem Talent der Schauspieler, etwas sein; eine Oper ist nichts, wenn sie nicht gespielt und gesungen wird."

Schiller hatte also jedenfalls von der eigentlichen Operndichtung eine wesentlich höhere Meinung als Goethe, der nicht über das Singspiel hinauskam, und, sobald er sich zu blossen Operntexten anliess, „vermeinte, die eigene Produktion herabdrücken zu müssen" (Wagner, Schriften VIII, 83).

1788 hatte Schiller Klärchens Traumerscheinung im „Egmont" noch als „ein Salto mortale in die Opernwelt" getadelt; 1804 wiederholte er im „Demetrius" dieselbe Szene:

„Romanow im Gefängnis wird durch eine überirdische Erscheinung getröstet. Axiniens Geist steht vor ihm und öffnet ihm den Blick in künftige Zeiten."

Schiller war durchaus nicht musikalisch im gewöhnlichen Sinne. Umso merkwürdiger erscheint die musikalische Grundstimmung, aus der heraus er seine dramatischen Gestalten schuf. Karoline von Wolzogen erzählt:

„Die Musik wirkte nur dunkel auf ihn; er hatte sie nie geübt, aber er sagte, dass sie seine dichterischen Stimmungen angenehm belebe. Die erste Glucksche Oper, die er hörte, entzückte ihn. ‚Man wirft mir oft meine Unempfänglichkeit für Musik vor,' sagte er; ‚aber ich fühle jetzt, dass es wohl auch die Schuld der Musik gewesen sein mag, dass ich ungerührt blieb.'"

Streicher berichtet von der Dichtung der „Luise Millerin", wie er abends auf dem Klavier phantasieren musste, während Schiller im dunklen, oft nur vom Mondschein erhellten Zimmer auf und nieder ging, die Gestalten seiner Dichtung erschauend und hörend, geheimnisvoll mit den Geschöpfen seiner Einbildungskraft raunend. Und Schiller selbst schreibt bei Aufnahme des „Wallenstein" am 18. März 1796 an Goethe:

„Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."

In den Weisheitssprüchen der „Votivtafeln" steht das tiefe Wort:

„Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus."

Und in der „Huldigung der Künste" sagt die Musik:

„Was ahnungsvoll den Busen füllet,
es spricht sich nur in meinen Tönen aus."

Dieses kleine Festspiel, das letzte Werk, das Schiller fürs Theater im November 1804 vollendete, galt der Erbprinzessin Maria Paulowna. „Gebe der Himmel, dass sie etwas für die Künste tun möge", schreibt Schiller zugleich an Körner. Und besonders wünscht er die Tätigkeit der hohen Frau für die Musik. Nun, unter dem Schutz und Schirm von Maria Paulowna wirkte Liszt in Weimar und führte zur Feier ihres Geburtstages am 16. Februar 1849 zum ersten Male den „Tannhäuser" auf.

Und wie in der Ahnung eines Kunstwerks der Zukunft umfassen sich alle Künste am Schlusse des Festspieles:

> „Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
> erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben."

In seiner Rede auf Schiller 1859 urteilte J. Grimm: „für Komödie zeigte er weder Neigung noch Beruf, er war vollkommen ein tragischer Dichter". Das ist nicht stichhaltig. Schillers drei Jugendwerke: „Räuber", „Fiesko", „Luise Millerin" enthalten einige derb realistische, humoristisch gezeichnete Gestalten. Kuno Fischer behandelte daraufhin in einem besonderen Aufsatze (Schillerschriften Bd. I) Schillers Begabung für die Komödie. Im „Don Carlos" verschwinden die komischen Charaktere, im „Lager" und „Wallenstein" treten sie nochmals stellenweise hervor, in den letzten Dramen hören sie ganz auf. In seinen Entwürfen dachte aber Schiller sogar an Lustspiele. So ist die „Polizei", jenes Pariser Sittendrama aus der Zeit Ludwigs XIV. sowohl als Trauerspiel wie auch als Lustspiel entworfen und auch die „Gräfin von Flandern", die von 7 Männern umworben und schliesslich einem jungen Helden zuteil wird, gehört wohl zu den Lustspielen. Auch die humoristische Szene „Körners Vormittag" beweist Schillers hervorragende Begabung, einen Charakter nach dem Leben zu zeichnen und die komischen Seiten alltäglicher Begebenheiten plastisch hervorzuheben. Dass Schiller kein Lustspiel ausführte, verstehen wir sehr wohl, wenn wir die aussergewöhnlich hohen und tiefen Gedanken, die er namentlich in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit dem Begriffe einer deutschen Komödie verband, uns vorhalten:

„Es ist mehrmals darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloss gefragt, welche von beiden das wichtigere Objekt behandle, so ist kein Zweifel, dass die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subjekt erfordere, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muss durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. — Das Gemüt in Freiheit zu setzen, ist die schöne Aufgabe der Komödie, sowie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wiederherstellen zu

helfen. — Der Tragiker zeigt durch beständige Erregung, der Komiker durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. — Wenn also die Tragödie von einem wichtigeren Punkt ausgeht, so muss man auf der andern Seite gestehen, dass die Komödie einem wichtigeren Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist, einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen."

Schiller fordert also von der Komödie jene göttliche Ruhe und Heiterkeit, die über alle irdischen Wirren hinwegzulächeln vermag. Er schreibt am 13. Mai 1801 an Körner:

„Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen; aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen."

Ein gewöhnliches Lustspiel mit komischen Begebenheiten schwebte also keineswegs unserem Schiller als die zu schaffende deutsche Komödie vor; auch widersprach die Vermischung komischer und tragischer Szenen, die er in seinen Jugendwerken nach Shakespeare's Vorbild unbedenklich geübt hatte, hernach seinen an der antiken Tragödie geläuterten Ansichten von der Reinheit der Kunst. Aber dass sich Schiller schliesslich zu einem Werk, von welterlösendem und weltbesiegendem Humor durchleuchtet, hätte durchringen können, ist nicht unwahrscheinlich. Er hätte nur sich selbst in einer Gestalt seiner Dichtung wiederfinden und schildern müssen, um jenes geahnte Kunstwerk zu schaffen. Denn Schiller besass alle Eigenschaften zu dieser freien und heiteren Weltanschauung. Karoline berichtet:

„Die grossartige Weise, in der ausgezeichnete Geister alles, was auf Erden geschieht, wie ein Spiel betrachten, wusste er zu würdigen. Wer über alles lachen könnte, sagte er, würde die Welt beherrschen. Er selbst hatte scharf in den gewöhnlichen Weltlauf geblickt, wo kleinliche Tücke und Gemeinheit oft für den Augenblick über das Grosse siegt und an der Wurzel des Edlen nagt. Darüber ereiferte er sich nicht. Aber das Unrecht hasste er und bekämpfte es, wo er vermochte."

Im Karl Moor, dem Urtypus der poetischen Abbilder Schillers, liegt nach Kuno Fischer das Grundphänomen der leidenschaftlich pathetischen Satire, die durch grelle Blitzlichter auf die Umgebung komische Wirkungen erzielen kann. Man denke sich nur eine Gestalt, in der das satirische Pathos zum Humor des gereiften Schiller sich emporgeläutert hätte.

Wir stehen hier auf dem Boden der durch Hans Sachs in den „Meistersingern" verkörperten Weltanschauung, der es wahrlich nicht an Tiefe gebricht, „jener eigentlich und einzig deutschen Heiterkeit, jener goldhellen, durchgegorenen Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit". Ich darf hier noch auf R. Wörners Aufsatz über „Eine deutsche Komödie" in Kürschners Wagner-Jahrbuch 1886

verweisen, wo in durchaus sachlicher Beweisführung dargetan ist, dass Wagners Gedicht im inneren und äusseren Aufbau aufs genaueste den Lehrsätzen entspricht, die Schiller für die Komödie aufstellte. Auch Schiller hätte wohl noch das weise Wort Plato's, dass es eines und desselben Mannes Sache sei, eine Komödie und Tragödie zu schreiben, im selben tiefen Sinne wie Wagners Meistersinger nach dem Tristan bewährt. In seinem Geiste erahnte er die deutsche Komödie der Zukunft.

Die künstlerische Erziehung des Publikums.

Bei einer so hohen Auffassung vom deutschen Drama war es natürlich, dass neben den Darstellern, mit deren Heranbildung zur Lösung hoher Aufgaben Goethe eifrig beschäftigt war, auch die Zuhörer erwogen wurden. Schiller glaubte wohl an die Möglichkeit, das Theaterpublikum zu einer andächtigen und kunstsinnigen Gemeinde erziehen zu können. Im Vorwort zur „Braut von Messina“ schreibt er:

„Es ist nicht wahr, dass das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.

Indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches.“

Ein Publikum, das „keinen Anspruch auf Kunst macht“, das „bloss amüsiert und gerührt sein will“, stimmt Schiller traurig (Brief an Goethe vom 5. Mai 1800).

Wagner schreibt in einem Brief vom 31. August 1847 (Altmann No. 243):

„Das Publikum muss durch Tatsachen gebildet werden; denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden.“

Und nach dem Weimarer Lohengrin schreibt er am 23. September 1850 (Altmann No. 364) an Genast:

„Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen.“

Goethe sagte zu Eckermann am 30. März 1824:

„Es wird schwer halten, dass das deutsche Publikum zu einer Art von reinem Urteil komme, wie man es etwa in Italien und Frankreich findet. Und zwar ist uns

besonders hinderlich, dass auf unsern Bühnen alles durcheinander gegeben wird. An derselbigen Stelle, wo wir gestern Hamlet sahen, sehen wir heute den Staberle, und von wo uns morgen die Zauberflöte entzückt, sollen wir übermorgen an den Spässen des neuen Sonntagskindes Gefallen finden. Dadurch entsteht beim Publikum eine Konfusion im Urteil, eine Vermengung der verschiedenen Gattungen, die es nie gehörig schätzen und begreifen lernt. Schiller hatte den guten Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloss für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr grosse Residenz voraus und war für unsere kleinen Verhältnisse nicht zu realisieren."

Hier ist stilistische Reinheit und Einheit des Schauspiels und der Schaubühne verlangt, wie sie Wagner in ähnlichem Sinne in seinen verschiedenen Schriften zur Idealisierung des deutschen Theaters verlangte und endlich im Bayreuther Festspiel auch durchsetzte, wie sie natürlich der Geschäftsbetrieb unsrer grossstädtischen Schauspiel- und Opernhäuser durchaus nicht erfüllt.

Goethe sprach nach dem Weimarer Theaterbrand mit Eckermann manches über seine einstige Tätigkeit und sagte am 27. März 1825:

„Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. An Stoff war kein Mangel, allein es fehlten die Schauspieler, um dergleichen (u. a. Tasso, Iphigenie) mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen."

Der Kulturgedanke.

Chamberlain schreibt (kleine Ausgabe S. 495):

„Was Schiller, wie sich aus seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ergibt, gleichsam von ferne erblickte und darum auch häufig nur in duftig verschwommenen Linien zeichnete, das tritt hier in die Erscheinung: zur ästhetischen Erziehung des Menschen steht ja das Haus dort auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth."

Der Bayreuther Gedanke ist der Gedanke einer künstlerischen Kultur.

Chamberlain a. a. O. 173 führt den Vergleich zwischen Wagners und Schillers Ansichten noch weiter aus:

„Wagner steht genau auf demselben Standpunkt wie Schiller. Auch für Schiller ist unser heutiger Staat ein ‚Notstaat'; auch für Schiller ‚schwankt der Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und blosser Natur'; auch Schiller erhofft von der Zukunft eine andere Ordnung, die aber vom jetzigen Staat ‚nicht zu erwarten ist; denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Übel veranlasst' usw. usw. Wagners ‚Menschheitsrevolution' ist also dasselbe wie Schillers Aufeinanderfolge der verschiedenartigen ‚Notstaaten'; er betrachtet die Menschheit als in einem chaotischen Durchgangsstadium begriffen, und zwar von jenem Augenblick an, wo doktrinäre ‚Politik' überhaupt auftrat; und das Ziel seiner Sehnsucht ist, was Schiller ‚das Vertauschen des Staates der Not mit dem Staat der Freiheit' nennt, nämlich: das Ende dieser Revolution. Was Wagner von Schiller hier unterscheidet, ist nicht der Standpunkt, sondern einzig die Darstellung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen beruft Schiller sich gleich anfangs auf Kant,

Wagner dagegen auf die griechische Kunst; bei Schillers Darstellung waltet das Philosophische vor, bei Wagner das Künstlerische. Hierdurch erhält Schillers Darstellung den Charakter leidenschaftsloser Erhabenheit, diejenige Wagners dagegen das Gepräge der glühendsten Leidenschaft. Was Schiller sagt, enthält vielleicht mehr unanfechtbare Wahrheit, bleibt aber dafür mehr abstrakt, unfassbar; Wagner ist rücksichtslos einseitig, dafür aber eindringlicher."

Wagner preist die Kunst als unsren freundlichen Lebensheiland, indem ihre einigende Macht aus der unendlichen Zersplitterung des modernen Lebens zu einer ruhigen, einheitlichen Gesamtanschauung zurückführt.

„Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloss zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. — — — Das Nachteilige dieser Geistesrichtung schränkte sich nicht bloss auf das Wissen und Hervorbringen ein; es erstreckte sich nicht weniger auf das Empfinden und Handeln."

Und Schiller weist ebenfalls auf die Kunst als auf die einzige Rettung hin!

„Durch das Ideal kehrt der Mensch zur Einheit zurück."

So schreibt Schiller in seinem Aufsatze „Über naive und sentimentalische Dichtung" (vgl. Chamberlain a. a. O. 260). Auf gemeinsamem Grunde erhebt sich also die künstlerische Weltanschauung unsrer beiden Meister.

Schillerfeier.

Zur Berliner Schillerfeier 1859 sollte Wagner, der damals gerade von allerlei Sorgen bedrängt in Paris weilte, einen Festgesang schreiben, musste aber zu seinem Bedauern ablehnen (vgl. Altmann, R. Wagners Briefe No. 1315/6). In den „Idealen" hatte Liszt 1857 eine wundervolle Verklärung Schillers gedichtet. Schillers herrliches Gedicht ist 1795 in Rück- und Vorschau auf sein Leben entstanden, eines der bei ihm seltenen Beispiele persönlicher Lyrik. Die seine Jugend beseelenden, idealen Vorstellungen von der Welt sind zerronnen; geblieben sind als Trost die Freundschaft, die er frühe suchte und fand, und die Beschäftigung, die nie ermattet. Auf diesem Grund schreitet er zu neuer rastloser Tätigkeit und beginnt sein höchstes künstlerisches Schaffen. Aus der Klage und dem Trost führt Liszt im Hinblick auf das ganze Heldenleben Schillers seine Tondichtung zur Verklärung.

„Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unsres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schlussapotheose."

Neben Goethes „Epilog zur Glocke" finde ich in Liszts „Idealen" die hehrste Verklärung unsres Schiller, die wahre Geschichte seines Geistes.



In diesen Maitagen wird Schiller überall, wo Deutsche wohnen, gefeiert werden, insbesondere mit Festreden, Trinksprüchen, Kränzen, Aufzügen und dergleichen herkömmlichen leeren Förmlichkeiten. Aber es gibt nur eine wahre Feier: die wirklich stilgerechte Aufführung seiner Dramen, eine sehr schwierige Aufgabe, da der Stil hiefür erst noch gefunden und ein richtiger Ausgleich zwischen der Szenenkunst der Meininger und dem hochtönenden leeren Prunkvortrag der früheren Zeit getroffen werden muss. Will man aber daneben eigentliche Gedächtnisfeiern, so bietet sich ganz von selber die Wiederholung der Feier auf der Lauchstädter Bühne vom 10. August 1805, wo die „Glocke" dramatisch aufgeführt wurde. Als die letzten Worte verklungen waren, trat unter der hochhängenden Glocke die Muse hervor und sprach Goethes „Epilog". Und diese Glocke wäre von Liszts „Idealen" und Beethovens neunter Symphonie zu umrahmen. Damit wäre, wenn wir an Wagners Auslegung der neunten Symphonie denken, die, gleichviel ob musikhistorisch und zunftwissenschaftlich berechtigt oder nicht, für uns einfach eine künstlerische Tatsache ist, einer der Zukunftswege angedeutet, den Schiller in seinem rastlosen Mühen um das unbekannte Ideal des deutschen Dramas jedenfalls einmal sehr ernstlich ins Auge fasste. Auf Beethovens Symphonie und Schillers Drama ruht Richard Wagners Wunderbau, festgemauert auf deutschem Grund, ein aus hehrem Meistererbe erworbener Besitz.



Schiller-Porträt
von J. V. Cissarz



Der ästhetische Begriff der „Ballade" konnte weder durch Schiller selbst, noch zu seinen Zeiten, zur endgültigen Bestimmtheit gelangen. Erst Goethe hat etwa 15 Jahre nach Schillers Tode durch seine ästhetisierenden Ausführungen über die Ballade den Begriff derselben festgestellt, erst spätere Meister der Ballade wie L. Uhland, C. Loewe, vermochten — jeder in seiner Kunstsphäre — zielbewusst diesem nun einmal festgelegten Begriffe mit ihren Werken zu entsprechen. Danach ist die Ballade ein dramatischer Vorgang auf epischer erzählender Grundlage unter Hineinflechtung lyrischer Motive — ein inniges Sichineinanderweben des Epischen, Lyrischen, Dramatischen, wobei letzteres den Vorrang vor den erstgenannten Dichtarten behauptet. Die Ballade ist ein aphoristisch gehaltenes Drama, in dem sich, sei es durch innere, sei es durch äussere Bedingungen herbeigeführt, ein auf die Seele reinigend wirkender Umschwung der äusseren Situation wie der inneren Seelenstimmung vollzieht. Der Romanze dagegen fehlt der letztere; bei ihr wiegt entweder das lyrische Element vor, so dass sie als eine Art Erweiterung des einfachen lyrischen Gedichtes erscheint, oder das epische Element, so dass sie sich der epischen Erzählung annähert — nur dass die Romanze dem Wunderbaren in allen seinen Erscheinungen mehr Ausdruck verleiht als das Lied und die epische Erzählung. Der überlieferte Ausdruck „Ballade" und „Romanze" wurde bis zu Schillers Tode im wesentlichen gleichbedeutend gebraucht; Schiller lässt den Musikus Miller im letzten Akt von „Kabale und Liebe" zu seiner Tochter sagen: „Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriss — wir betteln mit der Ballade von Türe zu Türe — —!" Schiller dachte hier vermutlich an einige durch Bodmer und Ursinus im Bänkelsängerton überlieferte Volksballaden der Percyschen Sammlung wie „König Leir und seine drey Töchter" und „Des Bettlers Tochter". Noch im Balladenjahr 1797 nannte Schiller seine mehr im Rahmen einer epischen Erzählung dahinfliessenden romantischen Gedichte meist „Balladen", während Goethe seine derartigen Beiträge zum Musenalmanach damals als Romanzen bezeichnete. Immerhin ist durch Schiller

in dem von ihm herausgegebenen Musenalmanach auf 1798 das Wort „Ballade" zu klassischer Bedeutung erhoben. Gerade, weil die Balladendichtart beiden Meistern der Dichtkunst als so ungemein wichtig erschien, hatten sie sich im Jahre 1797 zu gemeinsamer Arbeit an diesem Dichtungszweige verbunden. Sie schufen eben; und durch die Schöpfungen selbst, die ihre Genien hervorbrachten, sollte endlich auch das Kunstprinzip für diese Dichtform festgestellt werden. Wenn nun, solches zu leisten, Goethe vorbehalten blieb, so sind darum Schillers herrliche Schöpfungen dieser Art, selbst wenn manchen von ihnen nachmals die Anerkenntnis, eine wirkliche „Ballade" zu sein, abzusprechen ist, doch sicherlich von nicht minderem Wert. Gewiss, Goethes Balladen berechtigen — wie Goethe selbst wiederholt solches sogar als Forderung ausgesprochen — zur Vermählung mit der erhabenen Schwesterkunst: der Musik! Aber die meisten der romantischen Balladen unseres Schiller haben eben eine Erweiterung durch eine verwandte Kunst, eine Verschmelzung mit der Musik nicht nötig! Heute pflegt man in solchem Zusammenhange das mit einer richtig begründeten Musikästhetik unvereinbare schreckliche Wort „Vertonung" zu gebrauchen. Goethes Balladen in klassischer Musik sind durchaus keine „Vertonungen"; und Schillers Genie hat unberufene Hände schon von selber davor bewahrt, seine genialen romantischen Balladen noch erst zu „vertonen"! Ich äusserte in dieser Hinsicht 1888 (Loewe redivivus S. 132), Schiller habe „schon so viel Sang und Klang, Tonfall und Melodik in dem Gefüge seiner Worte, dass er sich hierdurch eine Form schafft, welche seinen balladenähnlichen romantischen Gesängen schon an sich eine Art von Klangwirkung gewährt, welche die musikalische Neuschaffung meist entbehrlich macht."

Je mehr nun Schillers „Balladen" den oben ausgesprochenen Bedingungen einer Ballade entsprechen, umsomehr sind sie wirkliche Balladen. Natürlich konnte es nicht ausbleiben, dass seit Erscheinen dieser Dichtungen hervorragende, und für das Gebiet der Ballade besonders beanlagte Komponisten hervortraten, welche die Schillersche „Ballade" zu komponieren unternahmen. Wir unterscheiden in dieser Hinsicht drei Perioden — wie überhaupt in der Entwicklung der Balladenmusik, so in Bezug auf Schiller und die musikalische Gestaltung seiner „Balladen"; nämlich I. Schiller und die Komponisten der vorklassischen Balladenzeit, II. Schiller und Loewe, III. Schiller und die moderne Balladenmusik.

I.

Schiller und die vorklassische Balladenzeit.

1. Zumsteeg (1760—1802), Schillers Jugendfreund von der Karlsschule her, muss als der eigentliche Wegbahner der Balladenmusik über-



JOH. FRIEDRICH REICHARDT



JOH. PHILIPP KIRNBERGER



JOH. FRIEDRICH ROCHLITZ



IV. 15

Berglied

Am Abgrund leitet der schwindlichte
Weg,
Er führt zwischen Leben und Sterben,
Es sperren die Riesen den einsamen Weg
Und drohen dir ewig Verderben
Und willst du die schlafende Lauwine
nicht wecken,
So wandle still durch die Straße der
Schrecken.



ANFANG DES BERGLIEDES
IN SCHILLERS HANDSCHRIFT

haupt gelten. Für die richtige Formgebung hat er auf diesem Gebiete, Kraft seiner besonderen Beanlagung für dasselbe, mehr geleistet, als die seinen Spuren folgenden Reichardt, Zelter und selbst Schubert, welchen dreien wir uns noch einzeln zuwenden werden. Im allgemeinen an die Mozartsche Musik sich anschliessend, ist er doch so bedeutend als schöpferischer Tonmeister, auch in Bewältigung der Instrumente (er war Virtuose auf dem Violoncello) so hervorragend, dass er seine eigenen Wege zu wandern vermochte. Sein vertrauter Umgang mit dem um ein Jahr jüngeren Schiller, der seit 1781 von den Karlsschülern mit Ehrfurcht betrachtet wurde, war nicht ohne Einfluss auch auf die besondere Kunstsphäre der Ballade, für die er mehr und mehr ausreifte. Es ist bedeutsam, dass zur selben Zeit, in der Schiller — und mit ihm im Bunde bewusstermassen Goethe — für die neue dichterische Kunstform der Ballade sich zusammenschlossen und hervortraten (1797), auch Zumsteeg seine eigentlichen Meisterwerke der Ballade schuf. Schon hatte er früher Balladen komponiert, die bald weithin Anerkennung fanden wie die Bürgerschen „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" (1790), die „Entführung" (1793); aber erst mit der „Büssenden" des Grafen Stolberg (1790) und „Hagars Klage" (1797) beschritt er die Bahn der eigentlichen Meisterschaft, die 1797 in seiner „Lenore" gipfelte. Kaum erheblich später dürfte auch sein „Ritter Toggenburg" komponiert worden sein.

Zumsteeg hatte seine ersten Arbeiten im Anschluss an die Klopstocksche Muse geschrieben. Die erhabene Sprache in dessen Dichtungen sowie der antike Rhythmus der Oden hatte seinem musikalischen Empfinden die Form vorgezeichnet. Das Deklamatorische liess sich mit dem rein Musikalischen nicht zur Einheit verschmelzen; die Deklamation schwebte über der Musik; seine Jugendanfänge waren Melodramen. Zu einer weiteren Entwicklungsstufe führten ihn die Ossianischen Gesänge, die er mit Begier in dem damals vor kurzem nach dem Festlande überbrachten Original las. Goethes Verdeutschungen im „Werther" nährten seine Vorliebe für diese elegischen Gesänge; fand er doch hier ein gedanklich klar verlaufendes, breit angelegtes Stimmungsbild vor, in dem bei aller träumerischen Gefühlsversenkung ein Vorgang sich abspielte. So komponierte er Goethes „Colma" (1780, erschienen 1793), ein darum so bedeutsames Werk, weil es zunächst die Einheitlichkeit des Balladenstils — wonach Zumsteeg lebenslang rang — anbahnen half. Dies Werk errang sich später den Beifall der beiden bedeutendsten Balladenmeister; erstlich Goethes, der unter dem 3. September 1797 mitteilte, wie er sich nach Anhörung dieser Komposition angeregt gefühlt habe, die Dichtung dramatisch umzuarbeiten, nämlich „Fingaln und seine Helden sich in der Halle versammeln zu lassen, Minona singend und Ossian sie auf der Harfe akkompagnierend vorzu-

stellen und das Pianoforte unsichtbar" zu stellen. Man könnte solches als die Idee einer „lebenden Ballade" nach Analogie der vor einigen Jahren beliebten — ästhetisch unberechtigten — „lebenden Lieder" bezeichnen. Auf solche Idee musste ein für die Balladenkunst schöpferischer Geist einmal verfallen; wir deuteten schon an und werden es später erhärten, dass auf diesem Wege das Problem der Ballade als eines Kunstganzen nicht gelöst werden konnte; das Prinzip der künstlerischen Einheit ginge hier verloren. Der andere Meister der Ballade, der die Colma hoch einschätzte, war Loewe, worüber ich näheres im Vorwort der Loewe-Gesamtausgabe Band XII (Breitkopf & Härtel) ausgeführt habe.

So bewundernswert Zumsteegs Ringen nach Einheitlichkeit in der Balladengestaltung ist: völlig hat er diese allerdings sehr schwere Aufgabe kaum in einer einzigen Ballade gelöst. Es fehlt selbst den breitest angelegten Balladen, wie der „Entführung", der „Büssenden" — den bestgelungenen wie „Lenore", auch „Toggenburg", an dem das Ganze durchwirkenden musikalischen Einheitsfaden, an dem organischen Fluss und Guss. Noch könnte man fragen, weshalb Zumsteeg nicht die grösseren Schillerschen Balladen komponiert habe, da er doch gerade für die Behandlung der Grossballade so entschiedene musikalische Begabung zeigte? Vermutlich aber hatte er sich für die musikalische Gestaltung der Grossballaden mit seiner Lenore ausgeschrieben. Denn die umfangreichen Arbeiten dieser Art, die noch folgen sollten, wie „Elmine" von Ulmenstein und Bürgers Lied von der Treue reichen in Beziehung auf Frische und Ursprünglichkeit nicht entfernt an die früheren Arbeiten; bei alledem war er in den nächsten Jahren viel leidend, und sobald er ans Komponieren ging, versuchte er sich an einer kleinen Oper, der „Geisterinsel". Auch mochte er merken, dass die meisten der Schillerschen Grossballaden für seine Art zu komponieren nicht voll geeignete Grundlagen abgäben, da sie eben selbst schon so viel Wohllaut — gewissermassen Sprachmusik — in sich bergen. Wie sehr ihm aber diese Arbeiten Schillers gefallen haben, spricht er selbst unter dem 24. November 1797 in einem Briefe an seinen Freund aus:

„Komplimente über Deine vortrefflichen Gedichte wirst Du von mir nicht erwarten, — aber ganz stillschweigen kann ich auch nicht. Der Taucher ist eins der vortrefflichsten Produkte, welche Dein Geist geschaffen! Ferner haben mir vorzüglich gefallen: Toggenburg, die Totenklage, die Kraniche und die schöne Ballade Der Gang nach dem Eisenhammer. Von Goethe hat mir vorzüglich gefallen: Der neue Pausias, die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere."

Schiller berichtet, erfreut über diesen Brief, an Goethe:

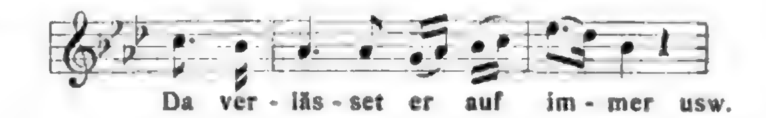
„Er hat wirklich — was wir lange nicht gewohnt sind, zu erfahren — das Bessere herausgefunden."

Trotzdem hatte sich Zumsteeg an die drei grossen von ihm gerühmten Schillerschen „Balladen" nicht herangewagt — an dem „Taucher" versuchte

sich später Schubert, den „Kranichen" und dem „Gang nach dem Eisenhammer" sollte Loewe nähertreten. Dagegen bot er uns den „Toggenburg" und die (nadowessische) „Totenklage" dar. „Ritter Toggenburg" von Zumsteeg wird noch heute gerühmt, und Ludwig Landshoff, auf dessen ausgezeichnetes Werk „Joh. Rud. Zumsteeg, Berlin, S. Fischer 1902" wir hier aufmerksam machen, steht nicht an, ihn nebst der „Erwartung" und „Thekla" zu des Komponisten vorzüglichsten Arbeiten zu rechnen „und gleichzeitig mit zu den besten musikalischen Interpretationen Schillerscher Lyrik überhaupt". Allerdings, wen sollte die edle Romantik nicht anmuten, mit der die Ballade in der Singstimme anhebt:



Dies wirksame Thema wird indes nur zweimal, mit Abweichungen in der Fortführung, wiederholt, und eine knappe Variation erscheint dann noch an der Stelle „ihres Helmes Büsche wehen". Zumsteeg entwickelt eben, so sehen wir, seine oft vortrefflichen Motive nicht. Bei der Kürze der vorliegenden Ballade fällt das nun freilich nicht so beängstigend auf, wie bei seinen Grossballaden, die sich infolge der immer neu auftretenden Themen meist gar buntscheckig ausnehmen. Auch der Begleitung hat er solch eine thematische Einheitlichkeit nicht übertragen, wenn wir auch nicht leugnen wollen, dass er hin und wieder, wie beim Geisterritt in der „Lenore", wie auch hier bei dem Marschtempo der „Kreuzritter", in das eine Figur des Ritornells nach der ersten Strophe wieder aufgenommen ist, zu charakterisieren versteht. An sich ist nun ja aber die Toggenburgdichtung gar nicht so kurz; Zumsteeg indes ermöglicht die kurze Fassung der Ballade dadurch, dass er die fünf letzten Strophen unter dieselbe Melodie legt, die noch dazu rein lyrischer Art ist:



Dadurch aber verliert sich der Charakter der Balladenart schliesslich völlig. So erachten wir denn auch diese sonst angenehm zu hörende Komposition Zumsteegs gar nicht als echte Ballade; Romanze wäre hier die richtigere Bezeichnung. Mehr Abrundung des Ganzen und Einheitlichkeit in der Durchführung finden wir dagegen bei einigen anderen Zumsteegschen Kompositionen längerer Schillerscher Gedichte, die, ohne Balladen zu sein, sich doch der Balladenweise annähern, wie „Die Erwartung" und

besonders die „Morgenphantasie". Hier waltet eine ganz ätherisch gehaltene feinsinnige Deklamation, die fast modern anmutet. Beide Gesänge sind auf einheitlicher Grundlage durchkomponiert. Strophisch behandelt erscheint die im übrigen entschiedenen Balladenton verratende edel gehaltene „Totenklage".

2. J. F. Reichardt (1751—1814). Dieser seiner Zeit so überaus fruchtbare Komponist hielt sich mit besonderer Vorliebe an die Dichtungen unserer beiden Dichterfürsten; von beiden bevorzugte er Goethe und hat eine ganze Anzahl seiner Balladen in Musik gesetzt. Von Schiller wählte er den „Toggenburg" und den „Grafen von Habsburg". Zu meinem Bedauern sind mir beide höchst selten gewordenen Kompositionen nicht zugänglich; auch die Königliche Bibliothek besitzt sie nicht. F. A. Brandstaeter (Über Schillers Lyrik. Berlin 1863. S. 35) urteilt über ersteren: „monoton und ziemlich langweilig", über letzteren: „nicht übel". Der Balladenform in der Dichtung sich annähernd wären hier noch die „Erwartung", zwei Monologe der „Thekla", „Aeneas an Dido" zu erwähnen; doch ist die Reichardtsche Musik zu dem ersteren strophisch, zu den anderen Nummern melodramatisch. Beachtenswerter erscheint uns

3. C. F. Zelter (1758—1830). Er hat uns doch schlecht und recht mehrere Hauptballaden Schillers in seiner Musik hinterlassen. Er hadert mit Schiller (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter: V, 227), dass dieser geäussert, seine Melodie zur „Bajadere" passe nicht gleich gut zu allen Strophen, und fährt fort: „Übrigens war Schiller mit meinen Noten zum ‚Taucher' ganz zufrieden." Er erzählt dann weiter:

„Einer unserer Freunde war unzufrieden mit der Balladenform der Dichter und rief aus: wer mag solche Verse, solch einen Taucher in Musik setzen! Wir waren unser viele und ich, der das alles schweigsam gehört hatte, schrie auf: ‚Ich! und Schiller soll's loben!' So setzte ich die Noten auf der Stelle zu Papier und so sind sie geblieben, wie barock auch sie dem Auge sich darstellen mögen. Als ich sie gleich darauf produzierte, hatte sich eine eben nicht musikalische Matrone neben mich gepflanzt und machte mit ihrem Strickstrumpf die Bewegung des Metrums mit. Kaum war das letzte Wort heraus, so rief sie unter dicken Thränen aus: ‚Das ist ja ein infamer König!'"

Leider ist von Zelters „Taucher", der so rührsame Effekte zu erzielen vermochte, keine Spur aufzutreiben gewesen. Ebensowenig ist seine Komposition von „Hero und Leander", worüber er unter dem 3. Februar 1803 an Goethe schreibt, dass sie die letzte Hand bekommen habe, aufgefunden. Dem Vernehmen nach soll der Taucher tatsächlich gedruckt sein, und zwar in mehr strophischer Behandlung, für den modernen Geschmack ungeniessbar. In strophischer Form hat er auch den „Kampf mit dem Drachen" zu bemeistern versucht. Diese Arbeit ist erschienen in der „Sammlung kleiner [!] Balladen und Lieder von C. F. Zelter, Hamburg, bei J. A. Böhme" S. 18, ff.

Zelter also hat es tatsächlich zuwege gebracht, sämtliche dieser 25 zwölfzeiligen Strophen unter ein und dieselbe Melodie zu bringen, deren Anfang lautet:



Nun setze man einmal darunter gleich die dritte Strophe:

> Und vor den edlen Meister tritt
> Der Jüngling mit bescheidnem Schritt!

Wie kontrastiert doch da Dichtung und Musik! — Wenn wir nun noch „Die Teilung der Erde" als balladeske Komposition des biederen Meisters anführen, dessen Schluss aber in eine vollständige Arie ausläuft, so weisen wir zum Schluss auf Zelters Meisterwerk dieser Gattung hin: den „Handschuh"! Hier liegt eine wirklich stileinheitliche, durchkomponierte Ballade vor, was um so mehr sagen will, da die Dichtung als solche eigentlich keineswegs Ballade ist und auch Schiller sie im Musenalmanach auf 1798 nicht als Ballade auszugeben sich getrauen mochte, wo er doch sichtlich dieser Bezeichnung sich mit einer gewissen Genugtuung zu bedienen scheint; — der Dichter nennt sie vielmehr „Erzählung".

4. Franz Schubert (1797—1828). Wie war er einmal, kaum fünfzehnjährig, von Zumsteegs Liedern und Balladen „auf das tiefste ergriffen" — und doch! wie himmelhoch hat er Zumsteeg überflügelt! Auch in der eigentlichen Ballade? Hier fällt das Urteil verneinend aus. Gewiss sind Schubert einige Balladen und balladische Gesänge meisterhaft gelungen.

Dahin rechnen wir den „Zwerg", den „Kreuzzug", auch das Nachtstück, dessen süsse Lyrik im Mittel- und Hauptsatz nur darum so unbeschreibliche Wirkung übt, weil sie balladisch umrahmt ist — und als balladische Gesänge die Gesangsriesen: „Der zürnenden Diana", „Prometheus", Schillers „Gruppe aus dem Tartarus", auch wohl dessen Dithyrambe „Der Kampf"; nicht aber zählen wir zu den Balladen den Goetheschen „Sänger", der, eine sonst sehr hochzustellende und vor allem sehr lehrreiche Komposition, durch den Schluss auch fürs künstlerische Ganze zu lyrischem Gebilde gestempelt wird, — nicht den „Erlkönig". Über das letztere wundersame Meisterwerk habe ich in Anbetracht seines balladischen Typus mehrfach gehandelt, so noch 1902 in der ausführlichen Note zum Erlkönig (Loewe — Gesamtausgabe, Breitkopf & Härtel, Bd. XI, Vorwort S. XXXVIII—XLIV); als eine musikalische Ballade darf es nicht bezeichnet werden, weil ihm dazu fast alle Bedingungen fehlen. Auch die anderen Goetheschen Vorwürfe dieser Art liessen es Schubert nicht zu einer musikalischen Ballade bringen wie „Der Schatzgräber", „Der Gott und die Bajadere", „Der Fischer". Anders steht hier die Sache mit Schubert-Schiller. Woran des letzteren engverbundener musikalischer Freund Zumsteeg nicht mehr zu schreiten wagte, das hat, durch Zumsteegs Werke, und die von dessen dichterischem Freunde Schiller selbst, mächtig angeregt, Schubert kühn unternommen. Aber auch Schubert ist hier, was die Ausbildung des Balladenstils, das Kunstganze der Ballade betrifft, über Zumsteeg nicht hinausgekommen. Am höchsten zu stellen ist unter diesen zwischen 1813—1816 von ihm komponierten Balladen Kenners „Fiedler". Hier arbeitet er, dabei mit viel grösserer Talentkraft ausgerüstet, getreu nach seinem Vorbild Zumsteeg und weiss des letzteren Bestrebungen, dem Ganzen Einheitlichkeit zu wahren, feinsinnig nachzugehen. Es ist dies, wenn wir dabei eine bewusste Hingabe an die Ausgestaltung gerade der Balladenform im Auge haben, die am höchsten einzuschätzende Ballade Schuberts; jene obengenannten, wie jener viel später komponierte „Kreuzzug", sind mehr unbewusste Glückswürfe im Balladengenre, wofür ihm die vor Jahren betriebenen nachhaltigen Arbeiten an der Ballade wie von selber zustatten kamen. Wenn wir nun von den mehr reflektierenden Gesängen, die Schubert auf Schillersche Texte schrieb (wie „Der Pilgrim", „Hektors Abschied", „Die Hoffnung"), und seine hierher zählende Lyrik absehen, so bleiben uns noch zwei Gesänge und drei „Balladen" Schillerscher Dichtung. Welche Genialität Schubert mit der Komposition der „Erwartung" bewiesen, ist bekannt; wir machen aber darauf aufmerksam, dass ohne gründliches Studium der damaligen Musikballade ihm diese Gesangsperle schwerlich gelungen wäre. Wir haben hier Einheitlichkeit, Aufbau, Charakteristik im einzelnen. Die Begleitung bekundet nicht nur in ihrer innigen Vermählung mit der Singstimme, sondern auch in ihrer

Ausdruckskraft für die zu schildernde Entfaltung der Seelenstimmung, ein grandioses Hinauswachsen über Zumsteeg. Der „Alpjäger" ist schon in Ansehung der Dichtung vielfach, sogar von berufenen Beurteilern, als Ballade bezeichnet worden; — als ob der den Abschluss des kleinen Stimmungsbildes bedingende „Geist, der Bergesalte" imstande wäre, diese reinste Lyrik zu einer Ballade umzuprägen! — „Die Bürgschaft", „Der Taucher", „Ritter Toggenburg" sind es, die als Schiller-Schubertsche Balladen in Betracht kommen. Den beiden ersteren fehlen nur die Vorzüge des „Fiedler"! Geniale Ausdrucksfähigkeit im einzelnen, treffende Charakteristik im kleinen, lyrischer Stimmungsgehalt in Teilen, bilden die nicht hoch genug einzuschätzenden Vorzüge der beiden „Grossballaden"; — von kunstgemässer Balladenform, von Balladenstil keine Spur! Dass er dann im „Toggenburg" sich sehr eng an Zumsteeg anlehnte (selbst darin folgt er ihm, dass er die fünf letzten Strophen auf dieselbe Schlussmelodie setzt, auch wie Zumsteeg in As-dur schliesst), beweist nur, dass Schubert auf dem Gebiet der Ballade kein schöpferisches Genie war.

II.
Schiller und Loewe.

C. Loewe (1796—1869) trat als ausgereifter Musiker — wie vor ihm der jüngere Schubert für das Gebiet des Liedes — 1817 bahnbrechend für das Gebiet der Ballade hervor. Er blieb — wie Schubert fürs Kunstlied — so für die Kunstballade massgebend. Nicht Schillers „Balladen" regten ihn zur Zeit des inneren Durchbruches zu seiner Meisterschaft für die Komposition an, vielmehr Herder und Goethe. Herder hatte zum „Edward" Gesang verlangt und Goethe hat zeitlebens für seine Balladen Musik gewünscht! Zum inneren Durchbruch konnte Loewe nicht durch Schiller gelangen, da dessen „Balladen" schon an sich so stark melodisch sind, wie schon oben ausgeführt worden. Mit Schiller im Bunde hätte darum Loewe auch nichts Bahnbrechendes schaffen und Zumsteeg nicht überholen können! Mit letzterem von ihm so geliebten Meister aber musste Loewe für Schaffung des neuen Balladenprinzipes vor allen Dingen rechnen. Darum war ihm eine dem dichterischen Gehalt nach bedeutend schwächere Ballade von der Faktur der Bürgerschen und Länge der Schillerschen zunächst willkommener Gegenstand, um sie musikalisch umzuschaffen: Theodor Körners „Wallhaide". Dies ist Loewes erste Ballade, die er 1817 noch vor dem „Edward" und „Erlkönig" komponierte. Hiermit eröffnete Loewe sein Programm: völlige Einheitlichkeit für die Ballade auf Grund des von ihm neugeschaffenen Leitmotives; feinsinnige Detailarbeit; musikalische Charakterisierungskunst; reiche Ausgestaltung der Begleitung und ihre Er-

hebung zu einem Grundfaktor des Balladenganzen. Eine genaue Vergleichung der „Wallhaide" mit der „Lenore" wäre in dem Betracht äusserst lohnend. Inzwischen hatte Loewe für seinen geistigen Entwicklungsgang und allmähliche Ausreifung im Kunsturteil Schiller ausserordentlich viel zu verdanken gehabt. So erzählt er aus seiner Schülerzeit, da er als Sänger in den Theaterchor der damals sommerlich in Halle gastierenden berühmten Weimarer Schauspielertruppe eingestellt war:

„Mit Wonneschauern wohnte ich den ersten Aufführungen der ‚Räuber' bei. Deutlich empfand ich den sittlichen und hochpoetischen Boden, auf dem diese gewaltige Jugendarbeit des grossen Dichters, nicht weniger seine und Goethes später folgenden Stücke erwachsen sind. Wenn man mir im Verlauf meiner Künstlerlaufbahn eine glückliche Wahl der Texte für eigene Kompositionen zugesprochen hat, so verdanke ich das sichere Urteil hierfür jenen Eindrücken, welche die so vollkommene Darstellung jener grossen Meisterwerke auf mich gemacht hatte. Ich fühlte meine Seele hierdurch geläutert und mich vor Versumpfung im Urteil für alle späteren Jahre geschützt."

Der musikalischen Bearbeitung Schillerscher Texte hat Loewe sich erst später zugewandt. Früh ein Meister, schuf er doch Meisterwerke mehrere Jahre später als der ein wenig jüngere Schubert. Loewe betätigte seine Meisterschaft zuerst u. a. 1816 mit dem Liede „Nur wer die Sehnsucht kennt", dem dann jene genannten Balladen folgten; auch das eben erwähnte Lied muss als eine Vorarbeit für die Balladengestaltung gelten. Landsleute Schuberts meinen, dass er schon darum in seiner beginnenden Jünglingszeit kraft seines Genies eine so unvergleichliche Fruchtbarkeit im Schaffen habe beweisen können, weil Wien verhältnismässig wenig unter der französischen Invasion zu leiden gehabt, und die gleichmütigen Wiener sich eher über nationale Demütigung hinwegsetzten; bei den Preussen sei das anders. Tatsächlich hat Preussenland namenlos unter den französischen Wirren von 1806—1814 gelitten; auch Loewe wurde in seiner geistigen Entwicklung dadurch erheblich gehemmt. Trotzdem aber sollten diese Störungen auch mit dazu dienen, dass er unter solchen Einschränkungen für seinen ihm von der Vorsehung bestimmten Künstlerberuf nur wieder gewann; gerade dadurch reifte er zum Balladenmeister und bewies solches 1817 durch Werke, die Epoche machen sollten — während sich schon vordem Schubert bei allem Aufwand von Genie, Kraft und Sorgfalt mit seiner „Bürgschaft" und seinem „Taucher" an die Bearbeitung einer für die Ballade unmöglichen Form verloren hatte. Merkwürdig ist, dass der zwar langsamer aber mit ruhiger Stetigkeit sich immer mehr entfaltende Loewe erst dann eine der grossen Schillerschen Balladen zum musikalischen Vorwurf nahm, als Schuberts liederreicher Mund sich für immer geschlossen hatte: 1829 komponierte Loewe den „Gang nach dem Eisenhammer". Und auch diese Meisterkomposition Loewes verdankte ihre Ent-




stehung einem eigenen Anlass, der dem edlen Sinn ihres Schöpfers besondere Ehre macht. Loewe konnte keine Ungerechtigkeiten dulden, wollte es nicht mit ansehen, dass in der auch damals schon schnellebigen Zeit verdiente Meister bald vergessen wurden. Das schien ihm bei Bernhard Anselm Weber der Fall zu sein. Weber hatte die Dichtung zu einem Melodram bearbeitet, dabei aber so interessante Zwischenspiele hineingewoben, dass Loewe Wohlgefallen an dem Stücke hatte. Er gedachte die Komposition und den Namen des Komponisten für die Nachwelt zu retten und schuf nun unter Beibehaltung des Vorspiels, der Zwischenspiele und einzelner kleinerer Passagen des Weberschen Werkes eine wirkliche Ballade, im Anschluss an den Schillerschen Text, im grossen Stil. Zugleich hat er somit eine ästhetisch unvollkommene, unbefriedigende und unberechtigte Form in eine berechtigte und befriedigende, d. h. ein Melodram in eine Ballade umgeschaffen. Er hat dann die von ihm geschaffene Form der Ballade erweitert, indem er zugleich den Versuch machte, zu zeigen, wie eine Ballade in grösseres System zu bringen sei — d. h. er instrumentierte sie zugleich und hat Andeutungen zu einzuflechtenden Chören gegeben. Nebenbei bemerkt ist aus diesem Werk zu lernen, unter welchen Bedingungen eine Ballade zu orchestrieren oder mit Chören zu versehen sei, und wie weit man hierin gehen dürfe. Andererseits ist die Entstehung dieser Ballade auf Loewes Wunsch und Willen zurückzuführen, eben diese grosse Schiller-Ballade in Musik zu setzen. Da aber nun bei B. A. Weber so viel Treffliches und Schönes vorlag, so benutzte er Webers Werk. Er äusserte sich darüber: „Wozu denn das alles noch einmal arbeiten: es ist ja gut; es ist da; so etwas macht man nicht noch einmal ganz von neuem.“ Er war zu haushälterisch, um Arbeit zu übersehen und zu übergehen, die er unterschreiben konnte. (Vgl. meine Ausführung im Vorwort der Loewe-Gesamtausgabe, Breitkopf & Härtel, Bd. X S. XII—XV.) So hat Loewe uns Schillers Dichtung in zwiefacher Form geboten: für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Was daran von Weber herrührt, ist in meiner Neuausgabe (Breitkopf & Härtel, Bd. X S. 21—62) durch kleinere Noten kenntlich gemacht; abgesehen von dem Vor- und Nachspiel, sowie den Zwischenspielen und einigen wenigen Takten in der Begleitung, ist das ganze Werk Originalschöpfung Loewes. Lohnend ist der Vergleich dieser Schiller-Loeweschen Grossballade mit der zwölf Jahre früher komponierten „Wallhaide“. Was Loewe dort für die grosse Balladenform begonnen, hat er hier weiter ausgeführt und zu hoher Meisterschaft gebracht. Nur hinweisen wollen wir dabei auf die meisterhaft erfundenen und feinsinnig entwickelten Themen, wie das Fridolin-, Gräfin-, Grafen-, Robert-Motiv. Die Kunst der motivischen Behandlung zeigt sich besonders an den Stellen, wo Loewe verschiedene Motive, z. B.

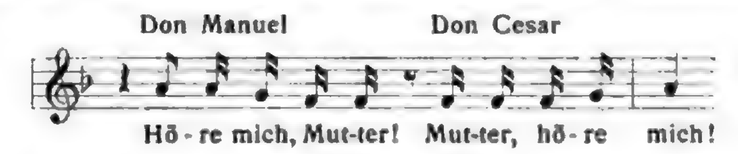
das Fridolin-Motiv mit dem Gräfin-Motiv, sinnig miteinander verwebt. Indem wir noch erwähnen, dass Loewe für die Orchesterform dieses Werkes ein ganz neues Instrument erfunden (Bd. X S. XV), sei zum Schluss auch darauf hingewiesen, dass es in der Begleitung (bzw. als Chor) das, noch nicht in der Weberschen Arbeit enthaltene, sogenannte „Gral-Motiv" aufweist:



Zu Ende des für Loewes Schaffen so fruchtbaren Jahres 1835 komponierte der Meister ein interessantes Chorwerk: „Isabella. Lyrisch-dramatische Versöhnungsszene aus Schillers Braut von Messina, für die Altstimme mit Begleitung des grossen Orchesters und eines Männerchors." Dasselbe befindet sich auf der Berliner Königlichen Bibliothek und ist als Partitur wie Klavierauszug in Loewes Handschrift vorhanden. Auf einer Abschrift der Partitur findet sich mit Bleifeder vermerkt: „Eingegangen den 9. Jan. 1836." An wen das Werk eingereicht gewesen, ist hieraus nicht zu ersehen. Bezeichnend ist, dass Loewe um diese Zeit sich gerade auf das Eifrigste mit der Komposition Goethescher Werke befasste; es will uns scheinen, als ob er mitten aus der fruchtbaren Goethe-Periode heraus das Verlangen in sich spürte, auch einmal wieder mit Schiller Fühlung zu nehmen. Die Komposition, stark dramatisch belebt, empfängt durch die ernste Haltung der Chöre, die auch das Ganze beginnen und abschliessen, — die ebenso reserviert den Hintergrund bilden als auch für den szenischen Vorgang die nicht wirkungslos bleibenden Beobachter abgeben, etwas Episches! Wir gehen nicht fehl, wenn wir die „Isabella" als eine Art Loewescher Chorballade bezeichnen. Schiller selbst misst dem Chor für diese seine Tragödie in seiner Abhandlung über den Gebrauch desselben ähnliche Bedeutung bei; er bringe Ruhe in die Handlung, indem er die Parteien auseinanderhält und zwischen die Leidenschaften mit seiner ruhigen Betrachtung tritt. Von dieser Rolle, die der Chor mit mehr epischer Bedeutung zu vertreten hat, unterscheidet Schiller (so im Brief an Körner vom 10. März 1803) dessen zweite Aufgabe, die er „als selbsthandelnde Person zu erfüllen hat", wonach er „die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Menge darstellen und so helfen soll die Hauptfigur herauszuheben". Mit geschicktem




Griff hat Loewe aus dem Gesamtvorgange der Tragödie den eigentlichen Kern herausgenommen und zur Abrundung eines für sich bestehenden Ganzen gebracht, also ein Kunstganzes in kleinerem Rahmen geformt, in dem Epik und Lyrik mit der Dramatik zu „lebendigem Spiel seiner Kräfte“ sich entfaltet, und hat den hiermit geschaffenen balladischen Vorgang zu versöhnendem Abschluss gebracht. Nur dichterisch betrachtet, würde diese Zusammenfassung des Höhepunktes der Tragödie eine Kürzung, ja Verstümmelung bedeuten; in der Sphäre der Töne und „von der sinnlichen Macht der Musik in Tönen begleitet“ — mit welchen Worten Schiller Loewe vermutlich die Anregung zu seiner Komposition gegeben hat — ist das etwas anderes. Loewe hat uns mit diesem seinem Werk eine Versöhnungs-Ballade geschaffen, die in der Aufforderung der Isabella ihren Höhepunkt gewinnt: „Der Siege göttlichster ist das Vergeben.“ Wie sehr aber Loewe sich Mühe gibt, von Schiller empfangene stark dramatische Momente in den Rahmen des Epischen zu spannen, ersehen wir aus der einzigen vom Dichter herübergenommenen Stelle, wo ausser der Mutter auch die beiden Söhne redend auftreten. Die Mutter ruft ihnen zu: „Wagt es, euch in das Angesicht zu sehn! O Raserei der Eifersucht, des Neids!“ Nun läge es nahe, die Söhne mit Emphase reden zu lassen. Loewe bringt die Entgegnung der Söhne in vornehme Balladenform:



eine Stelle, die für sich selber spricht. Hier herrscht echt Loewesche Genialität vor, wie er sie so oft im Kleinsten und Feinsten bewährt. Dass die beiden feindlichen Brüder sich der gleichen Redefigur, nur diametral auseinandergehend, bedienen, sei auch nur beiläufig bemerkt.

Das Orchester verstummt bei dieser Stelle ganz. Beim Vortrag ist darauf zu achten, dass streng im Takt und Rhythmus gesungen wird ohne irgendwelche rezitatorische Zutat.

Dass Loewe Schillers „Kraniche des Ibykus“ in Musik gesetzt hat, dürfte den wenigsten bekannt sein. Leider ist diese Musik der Nachwelt für immer verloren gegangen. Es war im Sommer 1837, als Loewe, dessen vollste Genialität im Schaffen sich bei der Improvisation ihm vorgelegter Dichtungen zeigte, diese Schillersche Ballade — und wir erachten sie schon in der Dichtung als eine wirkliche Ballade — im Hause des Hofgerichtsrat Ziemssen sang. Loewe schreibt darüber in einem Briefe. Ein Neffe jenes Z., damaliger Greifswalder Student und späterer Superintendent in Garz a/R., der jenem Vortrag beiwohnte, hat mir später von dieser

genialen Improvisation und ihrer erschütternden Wirkung genaueres mitgeteilt.

In demselben Jahre komponierte Loewe Schillers „Würde der Frauen"; es zeugt von seinem künstlerischen Feinsinn, dass er das Lied von einem Männerchor vortragen lässt. Das Werkchen ist (ohne Opus-Zahl) nebst anderen Männerchören bei Schott in Mainz erschienen.

Wiederum eine Schillersche „Ballade" bietet uns Loewe im Jahre 1843 dar — oder sollte sein Aufenthalt in Wien 1844 ihn hierzu angeregt haben? die bisherigen Zeugnisse bringen uns über die Feststellung des Jahres noch nicht genügende Aufklärung — den „Grafen von Habsburg". Dies Werk ist durch Eugen Guras Meistervortrag so bekannt geworden, von den einsichtsvollen Musikrezensenten in seiner Bedeutung so oft und eingehend beleuchtet worden, dass wir uns einer weiteren Kommentierung desselben enthalten können. Dass wir auch in dieser Schillerschen Dichtung eine wirkliche Ballade besitzen, gab schon 1824 der sonst mit den Schillerschen Gedichten dieser Art ziemlich scharf ins Gericht gehende Willibald Alexis (Über Balladenpoesie, Hermes, No. XXI) im Wesentlichen zu. Loewe zeigt hier dadurch besondere Meisterschaft, dass er nicht allein die das Ganze zusammenhaltende epische Grundlage einheitlich formt und so dem dramatischen Aufbau kraftvolles Widerlager gewährt, sondern er verzweigt diese epische Grundlage auch noch durch schöne Gliederungskunst. Zur Erzielung des dramatischen Haupteffektes verwebt er in den ganzen Vorgang eine Romanze. Es ist die Erzählung des Sängers, die man sich mit der Harfe begleitet denken muss. Sie ist nach ganz strengem Rhythmus im Erzählerton vorzuführen. Der Fortschritt, den Loewes Balladen über die Zumsteegs bekunden, zeigte sich u. a. schon deutlich im „Gang nach dem Eisenhammer". Loewes Grundsatz lautete: „Die Musik müsse dramatischer sein und unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet werden." Die Verwirklichung desselben tritt gerade in dem „Graf von Habsburg" ausserordentlich klar hervor. Dies Loewesche Werk ist so recht ein Beweis dafür, wie sehr sein Schöpfer der Schillerschen Forderung in den „Briefen über ästhetische Erziehung" gerecht geworden ist: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muss Gestalt werden."

Ein Seitenstück zu Loewes „Isabella" ist seine „Hochzeit der Thetis" (grosse Kantate für Solo und Chorgesang, op. 120). Die Komposition hat zur Grundlage die Schillersche freie Übertragung nach Akt IV der „Iphigenie in Aulis des Euripides". Sie wurde auf allerhöchste Veranlassung zur feierlichen Vermählung der Prinzessin Charlotte von Preussen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen 1850 verfasst. Die Dichtung hatte seinerzeit schon W. v. Humboldts besonderes Wohlgefallen hervorgerufen. Da Loewe der Komposition entschieden balladenartiges Gepräge verliehen hat,

so kann man anstandslos auch dieses Werk als eine Art von Chorballade bezeichnen. Loewes Tochter Julie führt in einem genial geschriebenen Aufsatz (mitgeteilt von August Wellmer, N. Berl. Musikz. vom 10. 8. 82) hierüber aus:

„Wir haben hier Gelegenheit, den Balladenmeister zu beobachten, wenn er seine nordischen Götter verlässt und aus Mondschein, Nacht und Nebel, aus Moorgrund, Schilf und Erlengebüsch hervortritt, um mit dem Chor in der Iphigenie des Euripides in den alten griechischen Götterhimmel aufzusteigen und dort seine Leier zu stimmen zum Preise der göttlichen Abstammung Achills."

Es erwacht bei der Musik, wo den Göttern zum Tanz aufgespielt wird, unwillkürlich der Gedanke in uns, dass ausser den Erben Alfadurs wohl noch andere Völker ihre Ballade haben könnten, wenn nämlich den Gestalten ihrer Sage der rechte melodische Umschwung verliehen wird, so dass sie, dadurch in Leben und Bewegung gebracht, an unserem geistigen Auge vorüberschweben.

„Am Schluss des Festjubels, nachdem von Weissagung erfüllte thessalische Frauen und Mädchen der Göttin den Urenkel des Zeus und Apoll und Chiron dessen Lebensbahn verkündigt hatten, fällt noch während des allgemeinen Götterjubels der Vorhang, ehe die Erscheinung der unglücklichen Eris Verwirrung unter die reinste Freude zu tragen herbeieilt."

Noch einmal nahte Loewe mit seinen Tönen einer Schillerschen Dichtung. Beim Abgange des Gymnasialdirektors Hasselbach wurde zu dessen Feier von Schülern Schillers „Lied von der Glocke" vorgetragen. Ludwig Giesebrecht, des Jubilars Schwager, dichtete, daranknüpfend, in bezug auf die Feier einen Epilog: „Ferne, ferne Glockenschläge, Weht der Wind euch an mein Ohr? Nein. Ihr kommt nicht Raumes Wege, Quellet nicht im Raume vor" usw. — Nicht nur die Worte seines Freundes komponierte Loewe, sondern er begleitete auch die letzten Verse der Schillerschen Dichtung mit einer Komposition glockenähnlicher Klänge, aus denen dann jener Gesang hervorwuchs.

Hiermit schloss Loewe seine Arbeiten im Anschluss an Schillersche Dichtungen, nachdem er schon im Jahre 1817 ihre Reihe mit einem trefflich gearbeiteten Kanon: „Liebe rauscht der Silberbach" eröffnet hatte.

III.

Schiller und die moderne Balladenmusik.

Loewes Zeitgenossen unter den Komponisten haben sich nur vorübergehend mit der Ballade, und noch seltener mit der Schillerschen befasst. Unter den älteren hat Heinrich Marschner die „Kindesmörderin", die man in der Komposition kaum anders denn als Ballade denken kann, in Töne gesetzt, Bernhard Klein den „Toggenburg". Auch in ihm ist die




Abhängigkeit von Zumsteeg unverkennbar. Kleins Balladen — wie der „Todesklang" — sind geschickt gearbeitet. Sichtlich tritt das Bestreben nach Einheitlichkeit in ihnen hervor; doch sind sie ohne irgendwelche dramatische Belebung. Dieser Mangel macht sich auch in seinem „Toggenburg" stark fühlbar; er ist tiefer zu stellen als der von Zumsteeg und der von Schubert. Mendelssohn zwar hatte Wohlgefallen an dieser Kleinschen Komposition und hielt sie für die beste Ballade überhaupt, weil sie so ruhig dahinflösse. Aber Mendelssohn hatte so gut wie gar kein Verständnis, weder für die Ballade, noch für Loewe. Beides war in weit höherem Masse bei Loewes anderem jüngeren Zeitgenossen Robert Schumann der Fall. Er nahm sich Loewe für die Ballade zum Vorbild und tat wohl daran. Darum hat er uns auch einige herrliche Proben davon hinterlassen — „nicht selten ein Stück abgeklärten Loewes", wie ich sie früher einmal bezeichnete. Von Schiller hat Schumann in dieser Form nur den „Handschuh" komponiert. Aber leider ist er so gut wie verunglückt. Man könnte ihn eine Deklamation am Klavier nennen, die, wenn sie auch unendlich viel mehr musikalisches Können im Einzelnen verrät, doch als Ganzes hinter die schon erwähnte Zeltersche Komposition gestellt werden muss. Die Konsequenz des Schumannschen Versuches mit seinen zerklüfteten Themen und abrupten Einfällen hat vor einem Vierteljahrhundert Siegfried Ochs gezogen mit jener spasshaften Parodierung des „Handschuh", die damals als musikalischer Schwank die Musikwelt durchkreiste.

Als eigentlicher Balladenkomponist der letzten Jahrzehnte muss nun Martin Plüddemann (1854—1897) gelten. Mit nicht gewöhnlichem musikalischen Talent für diesen Kunstzweig verband er kraftvolles Streben und innige Liebe zur Sache. An sich schon eine originale, obzwar etwas rauhe, Persönlichkeit, spiegelt er in seinen Balladen wieder, was er empfand und wie er war. Verkünsteltes, Maniriertes war ihm je länger je mehr zuwider. Loewe und Wagner blieben ihm die Meister, denen er die grösste Verehrung entgegenbrachte und deren er auch bei Gestaltung seiner eigenen Balladen nachtrachtete. Die beiden Entwicklungsphasen seines Schaffens lassen sich dahin charakterisieren, dass er zunächst Wagnerischen Einwirkungen folgte; dies zeigt sich in der Behandlung der Singstimme und deren pathetischer Deklamationsweise, in der massenhaften Ausstattung der stets Charakteristik anstrebenden Begleitung, in der Einführung von Leitmotiven. Hin und wieder verfiel er dabei in eine vielleicht zu starke Emphase; die Begleitung erscheint dominierend; instrumentale Zwischensätze stören auch wohl den Fluss des Ganzen. Dennoch sind ihm auch in der früheren Zeit ganz vortreffliche Würfe gelungen, darunter Meisterwerke ihrer Art wie „Jung Siegfried", „Volkers Nacht-

gesang", „Arthur Schopenhauer", „Das Schloss im See", und aus dem fruchtbaren Jahre 1885 vor allem „Don Massias", „Vevros und sein Pferd", sowie die Schillerschen „Balladen" „Der Taucher" und „Ritter Toggenburg". Später wandte er sich der vorwiegenden Einwirkung Loewes zu. Er hatte wohl erkannt, dass sich schon bei Loewe das Ausdrucksvermögen für die Tonsprache der Ballade nahezu erschöpfe, dass schon Loewe die vollendetsten, entwicklungsfähigsten Leitmotive aufweise, dass Loewe bei allem, was er restlos zum Ausdruck bringe, stets schlicht, stets natürlich bleibe. Solches hat er wiederholt in Briefen an mich ausgesprochen. So schreibt er unter d. 11. 7. 1893:

„So lange ich schaffender Künstler war, ging das instinktiv vor sich und ich war mir keiner bedeutenden Abweichung von der Wagner-Richtung bewusst. Vielleicht eigener gesunder Instinkt für das Natürliche, vielleicht auch der segensreich ausgleichende und mildernde Einfluss Loewes hat mich vor den Ungeheuerlichkeiten und Masslosigkeiten der ‚Neuesten' wirklich, wie ich sehe, fast voll und ganz bewahrt. Kommt die Zeit, lieber Freund, so werde ich diesen meinen gegen früher doch veränderten Standpunkt der Welt nicht länger vorenthalten, sondern genauer und eingehender alles begründen."

Zu diesen späteren herrlichen Balladen, die der Vorzüge der früheren nimmer ermangeln, zählen nun besonders die Fontaneschen und Giesebrechtschen. Auf die Schillerschen „Balladen" schaute Plüddemann schon als Kind mit besonderem Interesse. Angeregt ward er dazu namentlich durch die phantasiereichen Illustrationen seines Oheims Hermann Plüddemann zur „Bürgschaft", dem „Gang nach dem Eisenhammer", dem „Kampf mit dem Drachen", wie sie sich im „Deutschen Balladenbuche" finden. Mit der Komposition eines Schillerschen Gesanges sodann führte sich Plüddemann — abgesehen von einigen Vorarbeiten und der heroischen Ballade „Jung Dieterich" — überhaupt in die musikalische Welt ein: „An die deutsche Muse". Der „Taucher" ist sein mächtigstes Werk, viel besprochen, von Paul Bulss oft und mit starkem Erfolg gesungen. Eine kraftvolle, in mancher Hinsicht geniale Arbeit, die auch viel Schönheiten im Einzelnen aufweist. Doch, könnte man dagegen einwenden, es sei eine Ballade für Übermenschen, wie sie auch fast übermenschliche Anforderungen an den Sänger wie Spieler stellt. Die Begleitung überwuchert hin und wieder den Gesang. Man tritt dem Komponisten nicht zu nahe, falls man das Werk eine Instrumental-Ballade nennt. Endlich die Frage: ist Schillers Dichtung durch die Musik gehoben? Rief die Dichtung überhaupt nach Musik? Trotz aller dieser Einwände bleibt Plüddemanns „Taucher" ein grosses Meisterwerk. Ganz ohne Einschränkung erklären wir daneben den „Toggenburg" Plüddemanns nicht allein für die weitaus beste Komposition dieses Gedichtes, sondern auch für eine der besten Balladen überhaupt.



Dass Schiller nicht nur Dichter und Geschichtsschreiber, sondern auch philosophischer Schriftsteller war, ist bekannt genug. Aber seine philosophischen Schriften werden, obgleich sie jeder „Gebildete“ in seiner Bibliothek stehen hat, wenig gelesen, und ihrer hohen Bedeutung ist man sich heute im allgemeinen kaum bewusst. Den Gründen für diese Unterschätzung nachzugehen, ist nicht unsere Aufgabe. Aber es ist vielleicht gut, einmal mit aller Entschiedenheit auszusprechen, dass wir in Schiller einen der grössten Ästhetiker zu verehren haben, dass er mit und neben Kant grundlegende, für alle Zeiten gültige Wahrheiten über das Wesen der Kunst und des ästhetischen Verhaltens überhaupt gefunden hat. Freilich sollen uns hier nur seine Anschauungen über die Tonkunst beschäftigen; aber sowohl aus diesen selbst als auch aus dem, was wir in gedrängtester Kürze über seine Auffassung des Schönen im allgemeinen vorausschicken wollen, dürfte die Richtigkeit unserer Behauptung hervorleuchten.

Schiller geht davon aus, dass der Mensch gleichsam zwei voneinander verschiedene Naturen zeige. Mit seiner sinnlichen Natur ist er an die Aussenwelt gebunden und wird von ihr beherrscht, d. h. er ist allen Eindrücken, welche ihm die Sinne vermitteln, wehrlos hingegeben. Die einen sind ihm angenehm, die anderen schmerzlich. Dabei erscheint ihm der gleiche Reiz, je nach seinem augenblicklichen Zustand, heute so, morgen anders. Er ist ein Spielball der äusseren Natur, der Willkür, des Zufalls. So unfrei wie im Leiden ist er auch im Wollen und Handeln; denn er gehorcht nur dem augenblicklichen Trieb, den ein Sinneseindruck in ihm erregt. Den vollsten Gegensatz zu dieser Gebundenheit bildet die geistige Natur des Menschen, d. h. seine Fähigkeit, die Aussenwelt nach den seinem Geiste innewohnenden Gesetzen in sich aufzunehmen und nach ebensolchen Gesetzen auf sie zu wirken. Wenn er denkt, steht er den Aussendingen mit Freiheit gegenüber; denn er ordnet sie nach seinem eigenen logischen Bedürfnis. Ebenso frei ist er, wenn er nach Grundsätzen, die er sich selbst gegeben hat, handelt.

Aber der abstrakte Denker verliert leicht den festen Boden der Erfahrung unter den Füssen und gerät so in müssige Spekulationen, sei es



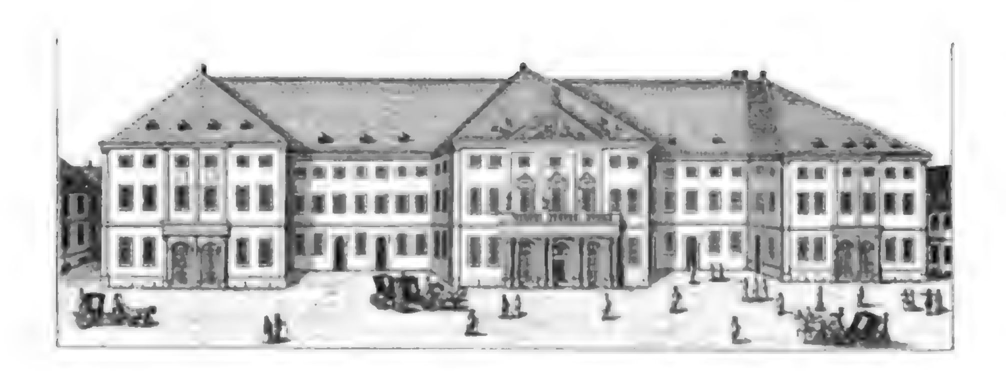
HERZOGIN ANNA AMALIA



CORONA SCHRÖTER



KAROLINE JAGEMANN



DAS MANNHEIMER NATIONALTHEATER ZU SCHILLERS ZEIT



DAS WEIMARER THEATER ZU SCHILLERS ZEIT



über das Wesen der Welt, sei es über die sittlichen Verpflichtungen des Menschen. Noch mehr: das Denken ergreift und beschäftigt den Menschen nur von einer Seite her. Es kann ihn nie ganz erfüllen, nie zu voller Harmonie mit sich selbst führen. Denn seiner sinnlichen Natur und ihrer Ansprüche kann er sich ja niemals entledigen. Sinnliche und geistige Natur bestehen gleichzeitig und verlangen beide ihr Recht. Nur herrscht zu verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Menschen meist die eine oder die andere vor, und die Entwickelung der Völker wie des Einzelnen zeigt eine allmähliche teilweise Überwindung der anfänglich vorherrschenden sinnlichen Natur durch die geistige. Den unzerstörbaren Trieb, Sinneseindrücke in uns aufzunehmen, nennt Schiller Stofftrieb, das ebenso unzerstörbare Bedürfnis, unseren Geist auf allen Gebieten nach seinen eigenen Gesetzen, d. h. mit Freiheit, zu betätigen, nennt er Formtrieb. Zu voller Übereinstimmung mit sich selbst, zu voller, gleichzeitiger Befriedigung seiner beiden Naturen kann der Mensch demnach nur gelangen, wenn es ihm möglich wird, die beiden Triebe zu vereinigen. Das Bedürfnis, dies zu tun, nennt Schiller Spieltrieb, und aus diesem geht das Schöne und die Kunst hervor.

Der Mensch spielt, wenn er die Aussendinge zwar mit den Sinnen erfasst, zugleich aber seine Persönlichkeit, sein Denken, Fühlen und Wollen, in sie hineinlegt. Genau dasselbe tut der Künstler; nur lässt er nicht, wie etwa das Kind, den Dingen ihre ursprüngliche Gestalt, sondern er formt sie so um, dass seine Persönlichkeit aus ihnen klar hervorleuchtet. Dem Geniessenden tritt sie aus dem Kunstwerk als dessen unmittelbare Ausstrahlung, als untrennbar mit ihm verbunden entgegen. In diesem Sinne schreibt Schiller jedem Kunstwerk und überhaupt jedem ästhetisch erfassten Gegenstand symbolische Bedeutung zu. Er hat damit die Tatsache bezeichnet, für die man in neuester Zeit das Wort „Einfühlung" gefunden hat, und die für das Verständnis aller Kunst ebenso wichtig ist wie für das Verständnis jeder Art von Naturbeseelung und von Mythologie.

Es ist klar, dass Schiller unter Form im Gegensatz zum Stoff nicht etwa ein Äusserliches versteht, sondern gerade das Innerlichste, ohne welches das Kunstwerk wertlos wäre, die menschliche Persönlichkeit selbst, die in den Stoff eingearbeitet wird. Soll eine wirkliche Vereinigung der geistigen und der sinnlichen Natur stattfinden, so darf dieser Persönlichkeit nichts von der Zufälligkeit und Unfreiheit der Sinnenwelt anhaften; vielmehr muss sie sich im Kunstwerk in voller Reinheit äussern, d. h. in der idealen Vollendung, in der sie jeder Mensch, wenn er sich genau prüft, in sich verwirklicht wünschen würde. Das Schöne ist also unendlich weit von der Wirklichkeit entfernt; denn in ihm herrscht die ideale Persönlichkeit. Es erhebt uns über uns selbst, indem es nicht uns, wie wir

im täglichen Leben beschaffen sind, sondern gleichsam den idealen Menschen in uns ergreift und befriedigt. Daher verstummt dem Kunstwerk gegenüber jeder Wunsch unserer individuellen Persönlichkeit; wir haben an demselben, wie Kant sagt, interesseloses Wohlgefallen. Weil das Schöne nichts Individuelles und Wirkliches ist, sondern den dem Menschengeiste überhaupt innewohnenden Gesetzen folgt, ist es, wieder nach einem Ausdruck Kants, allgemeingültig und notwendig, d. h. ebenso wie der, welcher nach den Gesetzen der Logik ein Urteil fällt, in gewissem Sinne im Namen der ganzen Menschheit urteilt, so tut dies auch der, welcher nach den Gesetzen des Gefühlslebens ein Kunstwerk auf sich wirken lässt und es danach beurteilt. Ebenso weit wie von der Wirklichkeit ist das Schöne aber auch vom abstrakten Denken und Wollen entfernt; denn es nimmt ja die gesamte Sinnenwelt mit ihrer machtvollen Wirkung auf den Menschen in sich auf. Nur das Schöne erweckt im Menschen gleichzeitige Betätigung aller seiner Kräfte und daher das Gefühl voller Übereinstimmung mit sich selbst. Nur in der ästhetischen Betrachtung der Dinge ist er ganz frei, und es ist daher verständlich, dass Schiller die Forderung der ästhetischen Erziehung des Menschen aufstellt.

Die Gedanken, die wir im Vorstehenden wiederzugeben suchten, hat er in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen", in einer Reihe von Briefen niedergelegt. Aber auch sonst kehren sie häufig wieder, so namentlich in der Abhandlung über Anmut und Würde, und bilden gleichsam das Grundthema seiner ästhetischen Untersuchungen.

Unter den einzelnen Künsten stand ihm naturgemäss die Poesie am nächsten. Dass er auch die bildende Kunst berücksichtigte, war nach dem Wirken eines Winckelmann und Lessing selbstverständlich. Weniger selbstverständlich war es dagegen, dass er die Musik nicht nur in den Kreis seiner Betrachtungen zog, sondern ihr auch eine völlig ebenbürtige Stellung neben den übrigen Künsten zuerkannte.

In Deutschland war die Tonkunst bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts insofern von dem übrigen Geistesleben isoliert gewesen, als das aufblühende philosophische Denken, wenn überhaupt, so doch nur ganz im Vorühergehen Notiz von ihr genommen hatte. Die zahlreichen Schriften, in denen sie behandelt wurde, waren meist musiktheoretischen Inhalts, also für den Fachmann bestimmt (Man denke nur an die umfangreiche Tätigkeit J. Matthesons). Dies wurde anders mit der zunehmenden Universalität der Denker, mit der höheren Entwicklung des Zeitschriftenwesens und wohl auch mit der steigenden Allgemeinbildung der Musiker. Dazu kam ein wirksamer Anstoss von Frankreich her, wo der Kampf zwischen der nationalen Oper und der neueindringenden italienischen Opera buffa das Interesse des Publikums fesselte, und wo sich die Enzyklopädisten

und andere eifrig mit musikästhetischen Fragen beschäftigten. Viele derartige Schriften wurden ins Deutsche übersetzt. Jetzt kam die Zeit, in der Klopstock zu Gluck und Ph. E. Bach in nahen Beziehungen stand und den Versuch machte, die Tonkunst seinen allgemeinästhetischen Anschauungen einzuordnen. Jetzt plante Lessing, in einem zweiten Teil des „Laokoon" die Grenzen der Musik gegen die übrigen Künste abzustecken. Jetzt wies Herder immer wieder auf den Gesang als auf die Grundlage aller Lyrik hin und äusserte sich auch sonst, wennschon in ziemlich unklarer Weise, über das Wesen der Tonkunst. Das grosse lexikalische Sammelwerk „Theorie der schönen Künste" von Sulzer, ist reich an ausführlichen Artikeln über musikalische Dinge. Der erste wirklich hervorragende Ästhetiker, der die Musik in sein System aufnahm, war Kant. Aber bei ihm macht sich noch eine starke Geringschätzung der Tonkunst und ihrer Jünger geltend, die zum Teil wohl auf die in seinen jungen Jahren noch allgemeine Ansicht der Gelehrtenwelt zurückzuführen ist, zum Teil auf den verhältnismässig geringen Grad seiner künstlerischen und namentlich seiner musikalischen Beanlagung.

Bei Schiller ist von einer solchen Geringschätzung keine Spur mehr vorhanden. Obgleich er die Tonkunst nicht ausübte, trat ein gewisses Interesse für diese und besonders für den Gesang schon früh hervor. Vielleicht war es bereits in seinen Knabenjahren durch die glänzenden Opernvorstellungen in Ludwigsburg geweckt worden. In die „Räuber" legte er Lieder verschiedensten Charakters ein, die sein Mitschüler und Freund Zumsteeg, der sich später als Begründer der deutschen Ballade bleibende Bedeutung erwarb, in Musik setzte. Manche seiner Jugendgedichte sind zweifellos zum Singen bestimmt, auch manches Spätere, so z. B. ganz abgesehen von den Liedern für gesellige Zwecke, „An die Freude" und „Das Lied von der Glocke". Folgte er damit der Sitte seiner Zeit, in der ja das einfach melodische Lied mit Klavierbegleitung eben erst entstanden war und von den Dichtern mit Begeisterung aufgegriffen wurde, so hat es dagegen schon mehr zu bedeuten, dass er in seiner ersten Gedichtesammlung, der Anthologie, einen Operntext oder vielmehr eine Art von Singspiel, „Semele", veröffentlichte, mit dem er sich an Wielands entsprechende Dichtungen anlehnt, und dass er später in Dresden für den damals berühmten Opernkomponisten J. G. Naumann einen Text schreiben wollte, ein Plan, der allerdings nicht zur Ausführung kam. Bei seinen von Jena aus herausgegebenen Musenalmanachen sorgte er stets für eine Beilage, die einige Gedichte des Almanachs in der Komposition Zumsteegs oder Zelters enthielt. Aus alledem lässt sich freilich noch kein Schluss auf den Grad und die Tiefe seines musikalischen Verständnisses ziehen, auch daraus nicht, dass ihn das Anhören von Musik leicht in pro-

duktive Stimmung versetzte und dass bei ihm dem Auftauchen einer klaren, poetischen Idee „eine gewisse musikalische Gemütsstimmung" voranging (Brief an Goethe vom 18. März 1796). Er selbst bezeichnet sich als Laien, indem er an Goethe, der ihn gebeten hatte, statt seiner eine Opernprobe zu überwachen, schreibt (in einem undatierten Briefe):

„Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheiten der Musik und Oper so wenig Kompetenz und Einsicht, dass ich Ihnen mit meinem besten Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde."

Trotz dieses Bekenntnisses sind die Urteile, die er gelegentlich über Musik und Musiker fällt, fast immer von auffallender Bestimmtheit. Diese Sicherheit gewann er zum Teil wohl aus dem Umstande, dass es sich meist um Lieder handelte, also um eine Gattung, über die er als Dichter ein wichtiges Wort mitzureden hatte, zumal ja damals die Bereicherung des Liedes aus den Quellen der klassischen Instrumentalmusik noch nicht erfolgt war; zum Teil aber wird ihm diese Bestimmtheit des Urteils aus seinen allgemeinen Anschauungen über die Tonkunst geflossen sein. Erst aus diesen vermögen wir zu erkennen, dass er das Wesen der Musik wirklich erfasst hatte und dass er viel tiefer in diese eingedrungen war als man gewöhnlich annimmt; konnte doch selbst ein Ph. Spitta schreiben (Zur Musik, Seite 217):

„Hiermit (nämlich mit der Konstatierung eines erheblichen Masses von Empfänglichkeit für die Schönheiten der Musik bei Goethe) könnte man sich wohl zufriedengeben, da es immer noch viel mehr ist als von anderen grossen Dichtern, z. B. Lessing und Schiller, mit Grund gesagt werden kann."

Dass dieses Urteil mit Bezug auf Schiller unrichtig ist, werden wir sogleich sehen.

Weniger systematisch als Kant, kommt Schiller nur gelegentlich auf die Musik zu sprechen. Aber seine Gedanken über sie sind darum nicht weniger klar, und der Zusammenhang mit seiner Auffassung vom Schönen überhaupt ist völlig hergestellt. Seine musikästhetischen Grundanschauungen sind in gedrängtester Form in der Rezension über Matthissons Gedichte niedergelegt. Da diese Gedichte fast ausschliesslich in Landschaftsschilderungen, in landschaftlichen Stimmungsbildern bestehen, handelte es sich darum, das Wesen der Landschaftspoesie und der ihr verwandten Landschaftsmalerei festzustellen. In den Erzeugnissen beider Kunstgattungen findet Schiller, dass sie nicht nur so auf uns wirken, wie es durch ihren objektiven Inhalt bedingt ist, sondern zugleich auch noch in anderer Weise, nämlich musikalisch. Hören wir zunächst von ihm selbst, was er unter musikalischer Wirkung versteht:

„Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindung. Diese Kunst ist die Musik, und insofern also die Landschaftsmalerei

oder Landschaftspoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur."

Vor allem muss bemerkt werden, dass Schiller, wie seine Zeitgenossen, das mit Empfindung bezeichnet, was wir heute Gefühl nennen. Die an sich sehr nötige und wichtige Unterscheidung zwischen Gefühl im eigentlichen Sinn, Stimmung und Affekt, die übrigens vielleicht noch nicht ausreicht, können wir hier ausser acht lassen. Was wir in Übereinstimmung mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch hier unter Gefühl verstehen, ergibt sich aus dem weiteren von selbst. Gefühle sind ihrem Inhalte nach nicht darstellbar, d. h. wir können die Tatsache, dass wir beispielsweise das Gefühl der Freude über ein Ereignis oder einen Gegenstand haben, nicht aus uns heraus-, nicht vor uns hin-, nicht darstellen. Darstellen lässt sich einerseits das Ereignis, der Gegenstand, welche die Freude in uns erwecken, das kann Aufgabe der Poesie oder der bildenden Kunst sein, andererseits die seelische Bewegung, der Ablauf des seelischen Geschehens während des Gefühles der Freude, das, was Schiller Form der Empfindung nennt. Dies ist bis zu einem gewissen Grade der Farbe und ihren Zusammenstellungen, der Ornamentik und der räumlichen Bewegung, z. B. dem nicht pantomimischen Tanze, möglich, vor allem aber der Musik. Auf die Frage, wie ihr dies möglich sei, gibt Schiller die Antwort, ihre ganze Wirkung bestehe darin, die inneren Bewegungen des Gemütes durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen. Die Gefühlsform, unsere eigene innere Bewegung, kann also nur insofern dargestellt werden, als sie durch analoge äussere Erscheinungen in uns erzeugt wird. Solche Erscheinungen sind auf dem Gebiete der Musik die in der Zeit verlaufenden Töne mit ihren Verschiedenheiten nach Klangfarbe, Stärkegraden, Tonhöhe und Zeitdauer und mit den unendlich mannigfaltigen Beziehungen, die sich zwischen ihnen bei ihrem gleichzeitigen und sukzessiven Erklingen nach allen diesen Richtungen hin ergeben. Mit diesen Mitteln vermag die Musik, wie Schiller und andere richtig sahen, wie aber erst die moderne Psychologie und Ästhetik näher aufwies, den Fluss der seelischen Bewegungen nach ihrem Willen zu leiten. Es ist aber streng daran festzuhalten, dass sie als etwas Äusseres nur Analogieen zu den Gemütsbewegungen geben kann, dass sie also nicht imstande ist, etwa genau die Gemütsbewegung, die bei einer bestimmt gearteten Freude über einen bestimmten Gegenstand stattfindet, in uns hervorzurufen. Vielmehr bewirkt ein Tonstück, das uns freudig stimmt, nur einen solchen Fluss des seelischen Geschehens, welcher demjenigen, der bei der Freude überhaupt stattfindet, ähnlich ist.

Von grösster Wichtigkeit ist es, was Schiller weiter über den Zusammenhang zwischen den äusseren Erscheinungen und den Gemütsbewegungen sagt:

„Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äusseren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie vermittelst jenes symbolischen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichtes von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können."

Hier sieht man deutlich: die Tonwelt (die Welt des Lichtes lassen wir unberücksichtigt), also ein Teil der Sinnenwelt, ist der Stoff, dessen sich der Formtrieb bemächtigt, indem ihn der Künstler nach allgemeinen, dem Menschen innewohnenden Gesetzen der seelischen Bewegung gestaltet und eben damit seine ideale Persönlichkeit in ihn hineinlegt. Nun leuchtet uns diese aus dem Tonwerk unmittelbar entgegen, und eben das ist jener symbolische Akt, durch den der Tonwelt alle Zufälligkeiten der Sinnenwelt genommen werden, durch den sie in das Reich der Notwendigkeit, d. h. der gesetzmässigen Betätigung der menschlichen Persönlichkeit, und eben damit in das Reich der menschlichen Freiheit erhoben wird. Jetzt sind sinnliche und geistige Natur gleichmässig befriedigt. Der Mensch spielt und ist vollkommen harmonisch erfüllt, und der Tonsetzer darf sich, wie Schiller ausdrücklich sagt, getrost neben den Dichter stellen.

Die ideale Persönlichkeit, die sich im Tonwerk und überhaupt im Kunstwerk spiegelt, ist für uns ein letztes, d. h. ein solches, dem wir nicht als Mittel zu einem Zweck, sondern um seiner selbst willen Wert beilegen, mithin ein Sittliches oder vielmehr das einzige Sittliche, auf das wir im letzten Grunde alle unsere Werturteile beziehen. Darum konnte Schiller mit Recht sagen:

„Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhanges der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pitoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele".

Damit ist natürlich nicht gemeint, dass uns irgend etwas vorschweben sollte, das im Kunstwerk nicht unmittelbar enthalten wäre; vielmehr ist der ästhetische Zustand zugleich der sittliche. Nur ist das, wozu uns das Kunstwerk für Augenblicke macht, in der sittlich gestimmten Seele dauernd geworden. Schiller war unter den neueren wohl der erste, der die Einheit des künstlerischen und des sittlichen Zustandes nachdrücklich betont hat, und wir sehen, wie auch die Tonkunst in diese Einheit eingeschlossen ist.

Der Tonsetzer, so sagt Schiller weiter, erreicht die geschilderte ästhetische Wirkung auf den Menschen bloss durch die Form seiner Darstellung und stimmt „bloss das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen". Aber einen Inhalt dazu zu finden überlässt er der Einbildungskraft des Zuhörers. Dies kann nicht anders

sein, da die Musik nun einmal keine Vorstellungen, sondern nur Seelenbewegungen in uns hervorrufen kann, da aber andererseits diese Bewegungen im Hörer leicht zu Vorstellungen führen, die zu ihnen passen. Solche Vorstellungen, die bei verschiedenen Menschen, die das gleiche Musikstück hören, und bei einem und demselben Menschen, der ein Musikstück zu verschiedenen Zeiten hört, höchst mannigfaltig sein können, sind naturgemäss auf keine Weise Inhalt des Tonwerkes, sondern nur Zutat des Hörers. Schiller meint nicht etwa, dass man ein Werk der Instrumentalmusik (denn nur um diese kann es sich hier handeln) erst dann verstehe, wenn man ihm einen bestimmten Inhalt untergelegt habe. Vielmehr warnt er sogar den Landschaftsdichter, der doch einen objektiven Inhalt darstellen kann und muss, in der Bestimmtheit dieses Inhaltes ja nicht zu weit zu gehen, nur anzudeuten, aber der Einbildungskraft nicht vorzugreifen.

„Denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, dass wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überlässt, ist eine unendliche Grösse."

Um wieviel mehr gilt dies von der Musik, in der ja jeder gegenständliche Inhalt etwas von aussen Hinzugebrachtes ist! Damit ist allen Ausdeutungen von Instrumentalwerken der Rang subjektiver Versuche angewiesen, einen von unendlich vielen möglichen Inhalten in Worten annähernd auszusprechen. Dass ein in Worten fixierbarer Vorgang genau genommen nicht einmal ein möglicher Inhalt der Musik sein kann, braucht nach dem Gesagten kaum mehr betont zu werden.

Schiller hat in den behandelten Ausführungen mit ruhiger Bestimmtheit grundlegende Wahrheiten ausgesprochen, um die freilich heute wieder scharfer Streit herrscht und die damals vielleicht weniger angefochten wurden als später; aber Wahrheiten bleiben es darum doch.

So sicher es ist, dass jede Kunst Werke aufzuweisen hat, die den höchsten ästhetischen Anforderungen genügen, die also unser Wesen in vollkommene Übereinstimmung mit sich selbst zu setzen vermögen, so sicher ist es doch auch, dass jede Kunst nach Massgabe ihrer besonderen Natur auch eine ganz besondere Wirkung auf uns ausübt und insofern einseitig bleibt. Wäre das nicht so, so liesse sich die eine Kunst durch eine andere ersetzen. Die Einseitigkeit der einzelnen Künste wurde von Schiller scharf erkannt. So schreibt er (im 22. der früher erwähnten ästhetischen Briefe) der Musik zufolge ihrer Materie eine grössere Affinität zu den Sinnen zu als die wahre ästhetische Freiheit dulde, d. h. die Musik macht uns in gewisser Beziehung unfrei. Ein hoher musikalischer Genuss regt zwar unser Gefühlsleben mächtig an, aber eben deshalb macht er es uns beispielsweise schwer oder unmöglich, uns unmittelbar darauf abstraktem Denken

hinzugeben. Ähnliche Schranken konstatiert Schiller auch für die bildende Kunst und die Poesie.

„Indessen verlieren sich diese besonderen Affinitäten mit jedem höheren Grade, den ein Werk aus diesen drei Kunstgattungen erreicht, immer mehr, und es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, dass, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken, die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren, die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muss uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben" ...

Hiermit ist ein tiefer und sehr fruchtbarer Gedanke ausgesprochen, solange man wenigstens das „ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen" streng festhält und sich nicht etwa verführen lässt, der Vermischung der Künste das Wort zu reden, die z. B. die Dichter der romantischen Schule übten, indem sie mit Worten Musik zu machen suchten, und die heute in umgekehrter Weise angestrebt wird, indem man in Tönen zu dichten sucht. Wenn wir aber die Kunstwerke daraufhin prüfen, wie weit sie sich in dem Eindruck auf uns, unbeschadet der natürlichen Wirkung ihrer Gattung, den übrigen Künsten nähern, so erhalten wir vielleicht einen brauchbaren Gradmesser ihres Wertes, sprechen wir ja doch lobend vom architektonischen Aufbau eines Musikstückes, von der Plastik einer Melodie, von einer poesievollen Musik. Vielleicht liesse sich zeigen, wie beschaffen ein Tonwerk sein muss, um Gestalt zu werden, und welche Werke dieser höchsten Anforderung genügen. Dabei würde sich wohl der Unterschied zwischen blosser Stimmungsmusik und etwa einer Bachschen Fuge oder einer Beethovenschen Symphonie psychologisch begründen lassen; doch das alles würde uns hier viel zu weit führen.

Von den verschiedenen Zweigen der Tonkunst hat Schiller nur die Oper mit eingehenderen ästhetischen Betrachtungen bedacht. Es ist natürlich, dass ihm als Dichter der Gesang viel näher lag, als die Instrumentalmusik, und dass er als Dramatiker seine Aufmerksamkeit unter den vokalen Gattungen in erster Linie der Oper zuwandte. Von seinen Versuchen als Textdichter haben wir bereits gehört. Aber damals war ihm jedenfalls das Problem noch nicht aufgegangen, um das es sich bei ihm später handelte. Nichts ist, seinen allgemeinästhetischen Anschauungen zufolge, für die Kunst verderblicher, als wenn der Künstler in die Wirklichkeit, in das Reich des Zufalls herabsteigt, wenn er die Natur darstellt, wie sie ist, statt den Gehalt seiner Persönlichkeit in sie hineinzulegen. Schiller fand diese kunstwidrige Richtung in den naturalistischen Dramen eines Iffland und Kotzebue verwirklicht. Aber auch der wahre Dichter und namentlich der Dramatiker hat oft unpoetischen Stoff zu bewältigen, indem der Zusammen-

hang der Handlung auch die Darstellung reiner Wirklichkeitsvorgänge fordern kann. Um diese und zugleich das Drama überhaupt in eine höhere Kunstsphäre zu erheben, hält Schiller die „Einführung von symbolischen Behelfen" für geeignet. Obgleich er selbst sagt, er habe sich den Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, wird doch aus dem Folgenden, wo er ihn auf das Zusammenwirken von Poesie und Musik anwendet, völlig klar, was er meint (die ganze Stelle findet sich in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797). Er schreibt:

„Ich hatte immer ein gewisses Zutrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Unter Stoff sind hier natürlich alle Elemente des Dramas zu verstehen, welche und soweit sie ausschliesslich der Wirklichkeit angehören. Gegen ihren Zusammenhang untereinander werden wir gleichgültiger, weil sie durch die Musik bereits in einen allgemeineren Zusammenhang hineingestellt sind. Da die Musik in uns nur Seelenbewegungen hervorruft, uns gleichzeitig aber auch sinnlich ganz gefangen nimmt, so zwingt sie uns in ihren allgemeinen Zusammenhang; sie wird gleichsam zum Rahmen, innerhalb dessen das Besondere, das Einzelne, das durch Wort und Handlung gegeben ist, vor sich geht. Diese Eigenschaft der Musik, die in geringerem Masse auch dem Vers, dem Reim und überhaupt allen klanglichen Elementen der Sprache zukommt, bezeichnen wir als die Fähigkeit zu stilisieren oder zu idealisieren. Der gleichen Eigenschaft ist es zu verdanken, dass in der Oper das Wunderbare, also das von der Wirklichkeit weit Entfernte, seinen Platz hat, und dass in ihr selbst im Pathos, d. h. in der leidenschaftlichen Erregung, die an sich die dargestellten Personen und somit auch den Hörer unfrei macht, ein freieres Spiel herrscht, da ja auch diese Teile nicht aus dem allgemeinen Zusammenhange heraustreten können. Schillers Ansicht von der idealisierenden Macht der Musik bestätigt Goethe in seiner Antwort, in der es heisst: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben".

Es ist interessant zu beobachten, wie Schiller, obgleich Dichter, die Dichtung durch die Musik gehoben sehen möchte, während der Musiker Wagner den umgekehrten Weg einschlägt. Aber Schiller hat unbedingt die Tatsache für sich, dass die Musik einerseits allgemeiner und andererseits sinnlich stärker wirkt als die Poesie, und daher, wo sie mit ihr in Ver-



bindung tritt, ganz von selbst zum übergeordneten Elemente wird, falls man ihr nicht Gewalt antut und damit das Gebiet des Schönen verlässt. Die Auffassung Schillers und Goethes lehrt uns auch, wie falsch man Operntexte und darunter auch den „Don Juan" häufig beurteilt hat. Statt zu bedenken, dass die Musik die Einzelheiten des Textes zurücktreten lässt, und statt zu fragen, ob Handlung und Plan des Ganzen, sowie die Charaktere und Situationen der Verallgemeinerung und Vertiefung durch Musik fähig sind, hält man sich gerade an die Einzelheiten und verurteilt, wenn diese unpoetisch sind, den ganzen Text. Dann weiss man sich natürlich bei kaum einem einzigen grossen Opernkomponisten die Wahl seiner Texte zu erklären. Dass hiermit schlechte Operndichtungen nicht verteidigt werden sollen, ist selbstverständlich.

Schiller liess es nicht bei theoretischen Erörterungen über die Rolle der Musik im Drama bewenden, sondern machte einen Versuch, seine Ansichten bis zu einem gewissen Grade in die Praxis umzusetzen, nämlich mit der „Braut von Messina". In der Abhandlung über den Chor, die er diesem Drama vorausschickt, sagt er ausdrücklich, er habe den Chor verwendet, um das Ganze von der Wirklichkeit zu entfernen. Er betrachtet ihn also als Mittel zur Stilisierung und denkt sich ihn singend und tanzend. Freilich gibt er keine näheren Vorschriften, sondern meint, es müsse dem Dichter erlaubt sein, auch einmal ein Kunstgebiet anzubauen, für das die Mittel der Ausführung noch nicht gefunden seien. Dass es grosse Gefahren in sich birgt, wenn sich der Künstler dieses Recht nimmt, ist nicht zu leugnen. Aber mit der „Braut von Messina" hat Schiller doch tatsächlich ein ganz eigenartiges Kunstwerk von höchster Schönheit geschaffen. Seine einheitliche „musikalische Haltung", um einen von Schiller selbst auf Dichtungen angewandten Ausdruck zu gebrauchen, durch die es sich vor allen seinen übrigen Dramen auszeichnet, hat es zweifellos der Verwendung des Chores zu verdanken; denn dieser mit seiner kunstvollen Sprache und seinem hohen, lyrischen Schwung, die gleichfalls in Schillers Werken einzig dastehen, zwang auch zur Stilisierung des übrigen. So hat Schiller selbst, ohne wirkliche Verwendung der Musik, sondern nur im Hinblick auf sie, seine Anschauung glänzend bewährt.

Überall, in den Erörterungen sowohl über das Schöne im allgemeinen, als auch über das musikalisch Schöne und in der praktischen Verwertung seiner Ansichten, ist uns strenge Konsequenz entgegengetreten und, was wichtiger ist und heute besonders betont werden muss, genaue Übereinstimmung mit den psychologischen Tatsachen. Ging man in der Zeit der Romantik und der spekulativen Philosophie achtlos an seiner allgemeinen Ästhetik vorüber, so musste das Wenige, das er über Musik geäussert hatte, naturgemäss dem gleichen Schicksal verfallen. Aber seine Auffassung vom

Wesen der Tonkunst kehrt bei Männern der verschiedensten Richtungen, deren Anschauungen sich im übrigen bald freundlich, bald feindlich gegenüberstehen, in den verschiedensten Formen und oft in seltsamen Verkleidungen immer wieder, so bei Hegel, Schopenhauer, Zimmermann, Hanslick, Lotze, Lipps und anderen, nicht als ob diese Männer von ihm beeinflusst wären, sondern weil sich die Wahrheit immer wieder bahnbricht. Heute, wo man das Unrecht, das die spekulative und die ihr folgende materialistische Philosophie an Kant beging, wieder gutgemacht hat, sollte man auch Schiller den eingangs dieses Aufsatzes bezeichneten Platz wieder einräumen. Wir hoffen gezeigt zu haben, dass die Musikwissenschaft allen Grund hat, ihr Teil hierzu beizutragen.





BÜCHER

156. **Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte.** Erster Band, erster Teil: Die Musik des klassischen Altertums. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1904.

Ein grosszügiges Handbuch der Musikgeschichte ist heute ein dringendes Erfordernis, und zwar in erster Linie weniger für den Musikwissenschaftler, der sich ja unter allen Umständen fortwährend auf das Studium eingehender Spezialschriften angewiesen sieht, als vielmehr für den praktischen Musiker und Musikfreund von wissenschaftlichem Bedürfnis und ernstem Sinn für die vorklassische Kunst. Der vorliegende erste Halbband von Riemanns Musikgeschichte ist nun freilich selbst eine Spezialstudie geworden. Den Blick beständig auf die Entwicklung der griechischen Dichtkunst in Epos, Lyrik und Drama gerichtet, schildert der Verfasser im Anschluss an diese und auf Grund ebenso umfassenden wie eingehenden Quellenstudiums den Werdegang der griechischen Musikpraxis und Musikwissenschaft. Von hervorragender Wichtigkeit ist der Abschnitt, in dem Riemann mittelst sehr plausibler Deutung einer bekannten Plutarch-Stelle und unter Heranziehung namentlich des Philolaos zu dem Resultat kommt, dass die Prota Archaika des Aristoxenos der halbtonlosen Pentatonik angehören und die dem Olympos zugeschriebene ältere Enharmonik mit dieser identisch ist. Man kann nicht leugnen, dass Riemanns Darstellung sehr bestechend und die Versuchung gross ist, der Pentatonik die Rolle eines allgemein in Kraft gewesenen Durchgangsstadiums zur siebenstufigen Skala zuzuweisen. Aber der Hinweis auf die japanische Musik, dessen Riemann sich zur weiteren Stützung seiner Anschauung bedient, dürfte eher wieder Schwierigkeiten schaffen; nach O. Abrahams und E. von Hornbostels methodisch musterhafter Studie ist die halbtonlose Pentatonik beim Sono-Koto als sekundär zu betrachten. Es ist hier nicht der Ort, auf die vielen Belehrungen und Anregungen hinzuweisen, die der junge Musikphilologe Riemanns Beiträgen zur Kenntnis der griechischen Musik-Theorie und namentlich der Notenschrift verdanken wird. Den praktischen Musiker wird besonders das Kapitel von der Musik zum Drama und Dithyrambus fesseln. Aber freilich wird er auch angesichts unserer Armut an griechischen Musik-Denkmälern dem Hauptgegenstand des Bandes fremd bleiben. Und darum muss ich, soviel Anerkennung der unermüdlichen Gedankenarbeit Riemanns auch gebührt, doch diese Ausbreitung historisch-philologischer Reflexion auf einen Halbband von 250 Seiten bedauern. Die zweite Hälfte des Bandes soll die Musikentwicklung bis etwa 1450 umfassen; diese wird also schon eine ganz erheblich kürzere Darstellung finden als die griechische Musik. Es wäre sehr schade, wenn Riemanns Handbuch schliesslich dasselbe Missverhältnis der Teile aufwiese wie sein kleiner „Katechismus" der Musikgeschichte. Sehr erfreulich ist bei der Anlage dieses ersten Halbbandes seine Eröffnung durch eine genaue Quellenübersicht. Zu wünschen wäre nur, dass die griechischen Zitate stets von deutscher Übersetzung begleitet wären; denn Musikgeschichte ist doch nicht nur für ehemalige Gymnasial-Abiturienten bestimmt. Das sehr beachtenswerte Vorwort Riemanns zu lesen, versäume

niemand. Zwei Punkten darin muss ich freilich widersprechen: der geringen Bedeutung, die Riemann den ethnologischen Untersuchungen unserer Musik-Psychologen beilegt, und der geradezu unbegreiflichen Meinung, dass wir „alle Ursache haben, uns den Unterschied zwischen der Art zu hören vor Jahrtausenden (!) und der heutigen möglichst klein vorzustellen". Es wird von Interesse sein, zu sehen, durch welche Beweise Riemann im weiteren Verlaufe seines Werkes diese äusserst befremdliche Anschauung stützen wird. Richard Münnich

157. **L. Mirow**: Mozarts letzte Lebensjahre. Eine Künstlertragödie in drei Bildern. Verlag: R. Wöpke, Leipzig.

„. . . so liegt dem Verfasser erstens und hauptsächlich daran, mit seinem Werkchen in populärer Form und zu billigem Preise grössere Volkskreise auf den grossen Meister wieder hinzuweisen, ferner aber gleichzeitig einige noch immer wieder auftauchende, scheinbar nicht auszurottende Irrtümer über das Leben desselben zu berichtigen. Es sollen die drei letzten Lebensjahre Mozarts in kurzen Bildern, welche die Hauptereignisse dieser Periode im Leben des grossen Künstlers darstellen, an uns vorüberziehen." Mit diesen Worten gibt der Verfasser selbst im Vorwort Gründe und Zweck seiner Arbeit an. Er will demnach also das Volk mit Mozart bekannt machen und es für diesen einnehmen — ein an sich gewiss löbliches und nur zu billigendes Vorhaben, das aber keineswegs glücklich durchgeführt worden ist. Abgesehen davon, dass man, ohne dem Ohr die Bekanntschaft mit seinen Kompositionen zu vermitteln, das Volk nie für einen Komponisten wird begeistern können, wird der Zweck, der dem Verfasser vorschwebte, durch eine volkstümlich und kurz gehaltene Lebensbeschreibung und durch Inhaltsangabe von Mozarts Opern viel eher erreicht werden können als durch eine blosse Darstellung der letzten drei Jahre seines Lebens. Dazu kommt aber noch besonders, dass der Verfasser in ganz falscher Auffassung von dem Begriff der Volkstümlichkeit seinen Stoff einer Art von novellistischer Behandlung unterzogen hat: er führt also seinen Helden und die diesen umgebenden Personen redend ein und erdichtet Szenen, Gespräche und Gedankengänge, die wohl den Zweck haben sollen, den Stoff lebendiger zu gestalten, diesen Zweck aber ganz und gar nicht erfüllen. Gerade diese Methode setzt beim Leser gründliche Bekanntschaft mit dem Stoff voraus, und was bei Mörike zu einem unerreichbaren Kunstwerk wurde, das erhebt sich bei Mirow nicht über einen missglückten Versuch. Aber auch Widersprüche finden sich, die der Aufklärung sehr bedürfen. So sagt z. B. Mirow (S. 6), seine Schrift biete gebildeten Musikern und Musikliebhabern nichts Neues über Mozart; auf S. 9 aber erklärt er, er werde in ihr unausrottbare Irrtümer berichtigen. Dass das letztere in der Schrift nicht geschieht, zeigt am besten die Darstellung des Verhältnisses zwischen Mozart und Schikaneder, die auf kritikloser Wiederverwendung ältesten Anekdotentratsches beruht. Neue Irrtümer aber sind noch ausserdem hinzugekommen, denn es wäre betrüblich, hielte das Volk alles von Mirow Erdichtete und mitten unter Überliefertem Vorgebrachte für wahr. Von Unwahrscheinlichem und Unwahrem ganz zu schweigen: auf S. 91 zecht Mozart im Wirtshaus „Zum grünen Anker" — mitten in Wien — bis gegen Mitternacht, dann bricht er auf, „stürmte rasch seinen Kahlenberg hinauf und war glücklich, als er sein Arbeitsstübchen wieder betreten konnte, in welches die silbernen Strahlen des Mondes gerade ein magisches Licht warfen" — Mozart hätte, von Stadttor, Glacis, Vorstädten und „Linie" abgesehen, einen fast sechsstündigen Marsch durch Vororte, über ländliche Hügel und dichten Wald gehabt! Oder: nie hat der Friedhof, auf dem man Mozart begrub, „St. Markus-Friedhof" geheissen; er hiess „Friedhof vor der St. Marxerlinie" nach der Vorstadt St. Marx. Allem aber setzt der künstliche „Wiener" Dialekt die Krone auf — so hat weder Mozart noch sonst jemand in Wien jemals gesprochen! Dr. E. v. Komorzynski

158. **S. Röckl:** Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes des Nibelungen? Aus brieflichen Äusserungen des Meisters zusammengestellt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Diese kleine Broschüre erklärt sich schon völlig aus dem Titel und ist ein Pendant zu desselben Autors ähnlicher Zusammenstellung über die Dichtung des „Ring des Nibelungen". Wir halten solche Zusammenstellung für sehr verdienstlich, zur schnellen Orientierung über das betreffende Thema. Sie sind eine willkommene Ergänzung zum Wagnerlexikon von Heinrich von Stein und K. Fr. Glasenapp und zur Wagnerenzyklopädie (2 Bände) von K. Fr. Glasenapp, an die sich kleinere, aber ähnliche Zwecke verfolgende Arbeiten anlehnen wie das Wagnerbrevier von H. v. Wolzogen. Auch wer in den Schriften Richard Wagners zuhause ist, kann bei ihrer Reichhaltigkeit nicht immer alle Stellen sofort darin auffinden, die sich auf eine bestimmte Sache beziehen. Es ist daher für alle ein grosser Zeitgewinn, wenn sich berufene Kenner an solche Sammelarbeiten machen. In diesem Sinne empfehlen wir die kleine Broschüre, oder vielmehr die beiden Broschüren auf das beste. Kurt Mey

159. **Rudolf Louis:** Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum". Verlag: Georg Müller, München und Leipzig.

In knapper, übersichtlicher Darstellung gibt der Verfasser einen Abriss des Lebensganges von Klose und eine feinsinnige Analyse eines seiner Hauptwerke. Eine der nicht gerade zahlreichen Einführungsschriften, mit denen es nicht auf die Bevormundung, sondern auf die Anregung des Lesers abgesehen ist. Hoffentlich wird sie ein Erhebliches dazu beitragen, der gehaltvollen Tonschöpfung über den engeren Fortschrittsring München-Heidelberg-Karlsruhe hinaus den Weg zu bahnen. Auf die Gefahr hin, dass einige hochmögende Konzertinstitute einmal in einem Winter nichts von Glazounoff oder Schtscherbatscheff bringen — zugunsten eines hochbegabten einheimischen Komponisten, der mit seinem „Leben ein Traum" wie mit seiner „Ilsebill" sich in den Generalstab der schaffenden Musiker unserer Zeit befördert hat. Ich darf kein Hehl daraus machen, dass ich mich mit dem Auftauchen der Sprechstimme und des Melodrams in der Sphäre der symphonischen Dichtung nach wie vor nicht befreunden kann. Aber ich erachte es als Feigheit, vor einem Werke zurückzuweichen, das so viel eigenartig empfundene und in seinen beiden ersten Sätzen wirklich schön organisierte Musik bietet wie die in Frage stehende Partitur. Über das — für mein Gefühl — Disparate von Instrumentalmusik und Rezitation kommt man leidlich hinweg, wenn man die Tondichtung in der Art zur Aufführung bringt, wie der mutige Meister Wolfrum es dem ausgesprochenen Wunsche Kloses gemäss zu Heidelberg tat: mit verdecktem Orchester und bei verdunkeltem Saale. Paul Marsop

MUSIKALIEN

160. **Theodor Streicher:** Vier Kriegs- und Soldatenlieder für Solo, Männerchor und Blasorchester. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

In diesen Chorgesängen hat Theodor Streicher die grossen Hoffnungen, die seine ersten Lieder erweckten, wieder vollauf gerechtfertigt. Sie sind sämtlich „Des Knaben Wunderhorn" entlehnt, woraus seine Phantasie bisher stets ihre reichste Nahrung gesogen hat. Und abermals tritt hier des Künstlers verblüffende Anschauungskraft zutage, die das Gedicht gleichsam zum eigenen Erlebnis macht und jede Einzelheit zu beleben, jede Dunkelheit zu erhellen, die inneren Verknüpfungen und seelischen Beziehungen darzulegen weiss. Welchem andern Tondichter hätt' es ein Gedicht wie „Tamburs

Marsch zum Galgen" so leicht angetan? Streicher gibt ein Seelengemälde. Die kunstlose, ungelenke Ausdrucksweise des schlichten, armen Teufels rührt ihn, er schildert uns seine dumpfe Todesangst, sein völliges Zusammenknicken und mutiges Zusammenraffen. Welche Drastik im „Weinschröterlied", welche dramatische Lebendigkeit in „Der Kurmainzer Kriegslied"! Das Glanzstück bildet aber das protestantische „Kriegslied gegen Karl V.", das beweist, wie Streicher, der Impressionist, auch organisch „arbeiten" kann. Es loht ein geradezu erschreckender Fanatismus aus dieser Komposition, die in dem ganz ungezwungen daraus hervorwachsenden Lutherchoral gipfelt. Das Ganze ist ein Schlager ersten Ranges für evangelische Männerchöre, die freilich über gute, ausgiebige Bässe verfügen müssen. Streichers Chorsatz liegt überhaupt nicht bequem. Das Ausdrucksbedürfnis drängt den Komponisten zuweilen zu ungewöhnlichen Ansprüchen an die Sänger. Aber „gross ist das Mühen, herrlich der Lohn".

Dr. Richard Batka

161. **W. Malichevsky**: Sonate pour Violon et Piano op. 1. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

Beachtenswert besonders wegen des langsamen Satzes und der viel Eigenartiges enthaltenden Variationen, die zum Teil kleine selbständige Stücke dem Umfang nach sind, ähnlich wie in Tschaikowsky's Klaviertrio. Der russische Ursprung verrät sich am wenigsten in dem an zu grosser Ausdehnung leidenden ersten Satze.

162. **Alexandre Winkler**: Sonate pour Piano et Alto op. 10. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

Eine hochwillkommne Gabe für die Bratschisten, auch zum öffentlichen Vortrag sehr geeignet, sehr dankbar und dem Charakter des Instruments entsprechend geschrieben. Auf den ernsten inhaltsreichen ersten Satz folgt ein leidenschaftliches, geistsprühendes Scherzo. Variationen über ein bretonisches Volkslied, die in jeder Hinsicht beachtenswert sind, beschliessen das schöne Werk. Dr. Wilhelm Altmann

163. **Nicolai von Wilm**: Suite für das Pianoforte zu vier Händen. No. 8, A-dur. op. 199. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Alle fünf Sätze (Allegro energico, Romanze, Scherzando, Adagio, Finale) zeigen den gedankenreichen und gewandten Tonsetzer, der die Klaviertechnik vollauf beherrscht und die Grenzen ihres Ausdrucksvermögens mit feinem Geschmack einzuhalten weiss. Das vorliegende Werk zählt zu den besten Originalarbeiten für Klavier zu vier Händen.

Dr. Viktor Joss

164. **Otto Barblan**: Psaume 117 pour double choeur a cappella. op. 12. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Der hochverdiente Orgelkomponist, als der Otto Barblan bei allen ernsten Musikern gilt, hat sich auf das Gebiet des unbegleiteten Chorgesanges begeben und zwar gleich in der schwierigen Form des Doppelchors. Es ist das erste Chorwerk, das mir von dem Genfer Meister vor Augen kommt, und ich muss zu meinem grossen Leidwesen sagen, dass nach dieser Probe die Vokalmusik Barblans Stärke m. E. nicht ist. Die homophone Einleitung klingt gross und wirkungsvoll, dasselbe kann man (mit Einschränkungen) vom Schlusse sagen, der polyphone Mittelsatz aber zeigt von einem Verkennen der Eigentümlichkeit des Chorsatzes, wie es bei einem Orgel-Virtuosen und -Komponisten begreiflich ist. Von Untauglichkeit darf man in unsern Zeitläuften der wildesten Chromatik und enharmonischen Mehrdeutigkeiten gar nicht mehr reden (am schwersten singen sich ja doch Dreiklänge), aber einen so ausgesprochenen Orgelstil soll man Singstimmen doch nicht zumuten. Daran ändern interessante Steigerungen wie auf S. 14 nichts. Die „Société du Chant Sacré de Genève" wird's ja mit heissem Bemühen ihrem berühmten Landsmann zuliebe gesungen haben, sonst aber — — Paul Hielscher



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1905, No. 11. — Paul Marsops Artikel „Moderne Kunst fürs Volk“ empfiehlt, bei populären Konzerten nicht klassische Werke, sondern Vertreter der Kunst unserer Tage aufzuführen. August Richard berichtet über R. Wagners „Tannhäuser in seiner Pariser Bearbeitung“. Ein Aufsatz von A. Schüz betitelt sich „Mystische Musikphänomene“, eine Studie von Max Puttmann behandelt „Die Kirchenglocken“. Ein Nekrolog „Max Erdmannsdörfer“ von Arthur Hahn und Edgar Istels Referat „Die erste Bruckner-Biographie“ seien ausserdem erwähnt.

DIE GRENZBOTEN (Leipzig) 1905, No. 10. — Der Aufsatz „Beethovens Eroica“ entrollt „zu ihrer Jahrhundertfeier“ eine Entstehungsgeschichte dieser Symphonie und feiert sie wie alle ihre Schwestern als Musik, die stets modern bleiben und nie historisch werden wird.

KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 10 und 11. — Philipp Wolfrum spricht sich in seinem Artikel „Über Bearbeitung Bachscher Werke“ für die Modernisierung Bachs aus. Über „Heitere Musik“ spricht K. Grunsky.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 2. — Das Heft enthält die Fortsetzung von „Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ und eine sehr sachlich gehaltene Auseinandersetzung von Albert Mayer-Reinach: „Zur Herausgabe des ‚Montezuma‘ von C. H. Graun in den Denkmälern der Tonkunst“.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 7—11. — „Boieldieu“ wird von Hugo Conrat als der liebenswürdigste aller Künstler gefeiert. Otto Lessmann — „Parsifal in Amsterdam“ — erklärt sich für die holländische Parsifal-Aufführung. Alfred Guttmann — „Cornelianische Lyrik“ — bespricht Cornelius' Dichtung. E. O. Nodnagel behandelt „Mahlers Symphonie No. 5“. Endlich ergreift „Zu M. Garcias 100. Geburtstag“ Julius Stockhausen das Wort.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 5. — Albert Göhlers Nekrolog „Robert Eitner †“ betrauert den „regsamsten, opferfreudigsten, leistungsfähigsten“ Forscher. Ein Aufsatz von J. G. Prod'homme behandelt „La question du concerto“.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 7—11. — „Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart“ wird von W. Niemann besprochen. R. M. Breithaupt handelt über „Alte und neue Klavierschulen und Techniken“; „Zur Erweckung des deutschen Volksliedes“ spricht K. Thiessen; „Ermanno Wolf-Ferrari“ biographiert H. Teibler. E. Schmitz bespricht in dem Artikel „Zur Literaturgeschichte von Wagners Meistersingern“ den schon oft besprochenen Zusammenhang Wagners mit Hoffmann, Deinhardstein und Lortzing von neuem. Ein Aufsatz von H. Cramer behandelt „Über künstlerische Gestaltung von Hausmusikabenden“ und führt Beispiele von Programmen zur Vorführung der Entwicklung der Violoncellsonate von Geminiani bis Mendelssohn oder eines Überblicks über die Hausmusik Friedrichs des Grossen an.



IV. 15

CARL LOEWE

Allegretto

Alla Marcia (Allegro)

Moderato



SCHILLERS „WÜRDE DER FRAUEN"
IN DER KOMPOSITION CARL LOEWES



ANDREAS ROMBERG



BERNHARD SCHOLZ



MAX BRUCH







1805 WEIMAR WIEN 1905



IV. 15

FESTBLATT VON MAX KLINGER ZUR SCHILLERFEIER DES WIENER KONZERTVEREINS

LE MÉNESTREL (Paris) 1905, No. 6–10. — Die Hefte enthalten die Fortsetzung von Arthur Pougin's Abhandlung über „Pierre Jélyotte" und von Julien Tiersot's „Berlioziana" (letztere beschäftigen sich mit dem „Benvenuto Cellini").

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 2, 3, 8, 9. — Die Erläuterung „Das Scherzando vivace in Beethovens Es-dur-Quartett op. 127" von Eva Siegfried und W. Kes' Artikel „Einiges über Beethovensche Symphonieen und ihre Instrumentation" (motiviert die Modernisierung) sind erwähnenswert. — Ferner beantwortet J. Vianna da Motta die Frage: „Was soll ich über Richard Wagner lesen?" — Als „Die vier berühmtesten Messen der Musikgeschichte" erklärt E. Schmitz Palestrina's „Missa papae Marcelli", Bachs h-moll Messe, Beethovens Missa solemnis und Liszts Graner Festmesse.

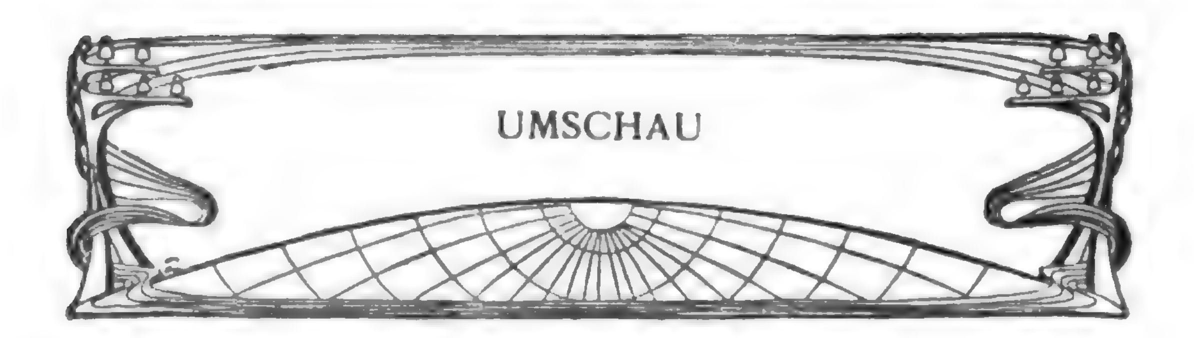
SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1905, No. 1. — Kurz sei auf die ungedruckten Briefe hingewiesen, die unter dem Titel „Peter Cornelius und Richard Wagner" Carl Maria Cornelius veröffentlicht hat.

MITTEILUNGEN DER MOZART-GEMEINDE IN BERLIN 1905, No. 19. — Rudolf Genées Artikel „Die Melodie in der Kunst" kommt über historischen Auslegungen zu der Hoffnung, dass die auf der Ordnung und Festigkeit in der Form begründete Melodie nach einer Periode des Zerstörungstriebes wieder zu ihrem unbestrittenen Rechte kommen werde. — Ebenfalls von Rudolf Genée sind die Mitteilungen „Nissens Mozart-Biographie und Konstanze", die auf einen Brief Konstanze Mozart-Nissens aus dem Jahre 1835 zurückgehen und über die äussere Entstehungsgeschichte von Nissens Buch Aufschluss geben.

DEUTSCHE MONATSSCHRIFT (Berlin) 1905, No. 6. — R. M. Breithaupt tut — „Kunstmusik und Lebenskunst" — dar, dass heutzutage „Die Musik der Ideale mehr und mehr zur Musik des Realen geworden" sei; die Kunstmusik dieser Tage ist uns hauptsächlich deshalb kein rechtes Lebensbedürfnis, weil sie am Abstrakt-Gegenständlichen haftet. Die Musik ist heute „Gesellschaftskunst" geworden. — „Was wir erträumen und ersehnen, ist ein neuer Liederfrühling — sind goldene Melodieen, starke, leuchtende Fruchtgedanken. Was ist denn auch Lebenskunst anderes als eine Kunst, die uns dies Leben lebenswert erscheinen lässt?"

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 8–9. — Hervorzuheben ist ein Artikel über „De Parzifal-Beweging" und ein solcher „Over Muziek-onderwijs in de school" von Daniel de Lange.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 4. — Otto Richters Aufsatz „Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben" nimmt seinen Ausgang von der schmerzlichen Feststellung der Tatsache, dass die grosse Masse des Volks von den Wohltaten des modernen Kunstlebens unberührt bleiben müssen. Gerade da, wo sie am notwendigsten wäre, fehlt die Musik: im täglichen Leben des Volkes. Die Vorschläge zur Besserung, die der Verfasser macht, beziehen sich hauptsächlich auf den Arbeiterstand: städtische Verwaltungen, einzelne Männer und die Presse könnten hier je nach ihrer Weise helfend eingreifen. Der kleine Artikel „Zur Ausbildung der Organisten" (unterzeichnet „N.") stellt mit Freuden fest, „dass das wahrhaft künstlerische und das wahrhaft kirchliche Orgelspiel der hohen Stellung wieder wert geachtet wird, die ihm gebührt und die es einst jahrhundertelang zum Segen für Kirche und Kunst innegehabt hat!"



NEUE OPERN

Emil von Abranyi: „Monna Vanna", Text nach Maurice Maeterlinck, soll im November an der Budapester Oper ihre Erstaufführung erleben.

Alfred Bruneau: „Lazarus", nach dem hinterlassenen Buch Emile Zola's, betitelt sich ein dramatisches Werk, an dem der Komponist zurzeit arbeitet.

Francesco Catalano: „Murillo", Melodram in 1 Akt von Prof. Fabiani, soll demnächst zur Aufführung kommen.

Engelbert Humperdinck: „Das Wunder zu Köln", eine dreiaktige Oper von Rainer Simons, Direktor des Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters in Wien, schreibt der Komponist für diese Bühne.

Michael Ivanow: „Eine alte Geschichte", Oper in vier Akten, ging in der Kaiserl. Oper zu St. Petersburg zum erstenmal in Szene.

Bernhard Karlipp: „Aïscha" erlebte ihre Uraufführung in Gleiwitz.

August Weweler: „Der grobe Märker", eine dreiaktige komische Oper, soll ihre Uraufführung in Braunschweig erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Für die Wolzogenoper wurden bisher folgende Werke, von denen einige noch in der Sommerspielzeit zur Darstellung gelangen sollen, zur Aufführung erworben: „Der neue Dirigent", Singspiel in einem Aufzug von Karl Lentz, Musik von Ludwig Heidingsfeld, „Reklame", Musikalisches Lustspiel in einem Akt, Text und Musik von Martin Jacobi, „Die Pfahlbauern", komische Oper in drei Akten von Josef Laufs, Musik von Wilhelm Freudenberg, „Die Lotosblume", Liederspiel in einem Akt von Bruno Decker, Musik von Rudolf Nelson, „Majestät haben befohlen", Singspiel in drei Akten aus dem Nachlasse von A. Görlitz, „Johanna von Neapel", Oper in einem Akt von Joan Manén, „Die fromme Helene", burleske Oper in drei Akten nach Wilhelm Busch, Musik von Ad. von Goldschmidt, „Die Minneburg", komische Oper in vier Aufzügen, Dichtung von G. von Koch, Musik von Arnold Mendelssohn, „Die Kriegslist", komische Oper in einem Akt von Franz Löbrl, „Die Freier", von Gust. Klitscher, Musik von Alfred Schattmann, „Der Herr Kapellmeister", komische Oper in einem Akt von Ferdinand Paër (Textbearbeitung von Hans Brennert und W. Kleefeld), und „Daniel in der Löwengrube", burleske Oper in drei Akten von Ernst v. Wolzogen, Musik von Leo Fall.

Die Eröffnung der Komischen Oper an der Weidendammer Brücke (Direktion Gregor) ist auf den 15. Oktober festgesetzt. Als Eröffnungsvorstellung gehen „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach in Szene.

Dresden: „Der Herr Kapellmeister", komische Oper von Ferdinand Paër, soll in der Neufassung von H. Brennert und W. Kleefeld noch in dieser Spielzeit am Opernhaus zur Aufführung gelangen.

Frankfurt a. M.: „Benedikt und Beatrice" von Berlioz wird in der Bearbeitung Felix Mottls in diesem Monat in Szene gehen.

Haag: In der Königl. Oper kam Louis Ganne's komische Oper „Les Saltimbanques" als Neuheit zur Aufführung.

Magdeburg: Die Maifestspiele des Stadttheaters beginnen am 4. Mai mit einer Aufführung von Beethovens „Fidelio". Am 7. geht „Don Juan", am 8. „Figaros Hochzeit", am 10. „Lohengrin", am 12. „Tristan und Isolde" und am 14. Mai „Die Meistersinger" in Szene. Es wirken mit: Marie Götze und die Herren Hoffmann, Nebe, Knüpfer und Lieban (Berlin), Katharina Fleischer-Edel, Mathilde Fränkel-Claus, Max Lohfing, Max Dawison, Josef Thyssen (Hamburg), Erik Schmedes, Fritz Raup (Wiener Hofoper), die Damen Delsarta und Huhn, die Herren Knote, Brodersen und Feinhals (München), Frau Leffler-Burckard (Wiesbaden), die Herren Grahl und Greis (Braunschweig), Erika Wedekind (Dresden), die Damen Hensel-Schweizer und Kernic (Frankfurt a. M.) und die Damen Sedele und Quilling (Dessau).

KONZERTE

Bologna: Das Konservatorium (Liceo Musicale di Bologna) beging am 2. April die Hundertjahrfeier seiner Gründung. Der Ruf dieser Anstalt datiert von dem Zeitpunkte, als G. B. Martini die Leitung des Instituts in die Hand nahm; ihm ist auch die noch immer kostbare musikalische Bibliothek zu verdanken. In diesem Konservatorium studierte u. a. Rossini. Heutzutage behauptet es noch immer in Italien den ersten Platz als Musikschule; diese wird jetzt von Enrico Bossi geleitet. In Bologna ist das Studium gerade der deutschen Musik alte Tradition. Die Musikdramen Glucks und Wagners haben sich von Bologna aus Italien erobert; die Oratorien Händels werden ausser in Bologna wohl in keiner anderen italienischen Stadt zu Gehör gebracht.

Köthen: Das Programm des 15. Anhaltischen Musikfestes, das am 6. und 7. Mai stattfindet, enthält für den ersten Tag Liszts symphonische Dichtung „Prometheus" mit den sich anschliessenden Prometheus-Chören, danach Bruckners B-dur Symphonie und sein „Te deum". Der zweite Tag bietet Klughardts Frühlings-Ouvertüre, drei Gesänge mit Orchester (Uraufführung) von Taubmann, Franz Mikoreys A-dur Klavierkonzert (Carola Mikorey-München), „Tod und Verklärung" von Strauss, Gesänge am Klavier von Max Reger, die Schlussszene des dritten Aktes aus den Meistersingern und Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen (Herr und Frau Petschnikoff-Berlin). Von Gesangssolisten haben ihre Mitwirkung zugesagt: Rose Ettinger-London, Iduna Walter-Choinanus-Berlin, Hanns Nietan-Dresden und Joseph Loritz-München.

Liegnitz: Für das am 4. und 5. Juni stattfindende Schlesische Musikfest sind als Solisten verpflichtet worden: Jeannette Grumbacher de Jong, Luise Geller-Wolter, Johannes Messchaert. Das durch Mitglieder der Breslauer Philharmoniker verstärkte Gesamtorchester dirigiert Dr. Georg Dohrn.

Memel: Am ersten und zweiten Pfingstfeiertag (11. und 12. Juni) wird von den gemischten Chorvereinen der Städte Gumbinnen, Insterburg, Memel, Stallupönen und Tilsit das vierte litauische Musikfest gefeiert werden. Zur Aufführung gelangen: Händel (Judas Makkabäus), Beethoven (Pastorale),

14*

Bruckner (Te deum). Solisten: Emilie Buff-Hedinger, Iduna Walter-Choinanus, Richard Fischer, Alexander Heinemann.

Turin: Das Programm der von der Società di Concerti im Teatro Vittorio Emanuele Ende April und Mai zu veranstaltenden Orchesterkonzerte lautet: I. und II. (Max Fiedler). Mendelssohn (Ouvertüre „Sommernachtstraum"), Brahms (1. Symphonie), Tschaikowsky (Variationen aus der 3. Suite), Grieg (Peer Gynt-Suite), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre), Weber (Oberon-Ouvertüre), Tschaikowsky (5. Symphonie), Haydn (Symphonie B-dur), Wagner (Ouvertüre „Der fliegende Holländer"; Feuerzauber). — III. (Giovanni Bolzoni). Mozart (Idomeneus-Ouvertüre; Klavierkonzert Es-dur; Adagio und Fuge c-moll), Rosario (Pax), Bolzoni (Fantasie in forma di waltzer), Sibelius (Der Schwan von Tuonela), Tschaikowsky (Romeo und Julie), Donizetti (Ouvertüre „Linda di Chamounix"). — IV. (Siegfried Wagner). Beethoven (Egmont-Ouvertüre), Liszt (Orpheus), S. Wagner (Ouvertüre „Herzog Wildfang"; Vorspiel 3. Aufzug „Kobold"; Tanz aus „Herzog Wildfang"), R. Wagner (Siegfried-Idyll; Trauermusik aus „Götterdämmerung", Ouvertüre „Der Fliegende Holländer"). — V. und VI. (Arturio Toscanini). Sibelius (2. Symphonie), Strauss (Till Eulenspiegel), Svendsen (Norwegische Rhapsodie), Wagner (Vorspiel und Isoldes Liebestod), Beethoven (Pastorale), Sinigaglia (Piemontesische Tänze), Elgar (Symphonische Variationen), Wagner (Waldweben). — VII. und VIII. (Felix Weingartner.) Bach (Suite für Flöte und Streicher), Gluck (Alceste-Ouvertüre), Weber (Freischütz-Ouvertüre), Beethoven (7. Symphonie), Berlioz (Romeo und Julie), Weingartner (2. Symphonie), Liszt (Mazeppa). — IX. und X. (Giuseppe Martucci). Beethoven (Ouvertüre Namensfeier op. 115), Martucci (2. Symphonie, 2 mal), Mozart (Andante und Menuett), Wagner (Karfreitagzauber, 2 mal), Schumann (Genoveva-Ouvertüre), Mozart (Ouvertüre „Figaros Hochzeit"), Händel (Largo und Menuett), Beethoven (Leonoren-Ouvertüre Nr. 3). — X. (Oskar Nedbal). Dvořák („Aus der weiten Welt"), Smetana („Sarka"; „Die Moldau"), Foerster (Cyrano von Bergerac), Nedbal (Tanz aus „Der faule Hans").

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat in der Hauptversammlung vom 26. März d. Js. den Bericht für das erste Geschäftsjahr der von ihr gegründeten Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht genehmigt. Hiernach hat die Anstalt im Jahre 1904 einschliesslich der für die Wiener Autorengesellschaft vereinnahmten und von ihr bezogenen Gebühren insgesamt Mk. 66592,50 (darunter Aufführungsgebühren im Betrage von Mk. 58168,39) erzielt und Mk. 35333,39 zur Verteilung gebracht. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden Mk. 3388,47 überwiesen. Dieses Ergebnis wurde von der Hauptversammlung mit um so grösserer Befriedigung aufgenommen, als die Anstalt anfangs mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Der Erfolg entspricht ungefähr den Ergebnissen, die die älteren ausländischen Autorengesellschaften erst in ihrem sechsten Geschäftsjahre erreicht hatten. Hervorzuheben ist noch, dass der Ausschuss der Vertrauensmänner, in dem namentlich auch die hervorragendsten Musikverleger vertreten sind, seine volle Übereinstimmung mit der Geschäftsführung der Anstalt ausgesprochen hat.

Der Konflikt zwischen der Direktion des kaiserlichen Konservatoriums in Petersburg und einem Teile des Lehrpersonals hat seine Folgen gehabt:

Rimsky-Korssakow hat seine Entlassung erhalten, weil er öffentlich den Bemühungen der Direktion um die Herstellung der Ordnung entgegengewirkt habe. Nach dieser Massregelung hat der sechzigjährige, sich in Russland grösster Sympathieen erfreuende Komponist auch die Würde eines Ehrenmitgliedes der kaiserlich russischen Musikgesellschaft niedergelegt. Des weiteren haben die Professoren A. Glazounow und An. Ljadow, auch in Deutschland bekannte russische Musiker, ihre Lehrtätigkeit am Konservatorium niedergelegt.

Der Warschauer Gutsbesitzer und Musikfreund Miecislav von Wessel hat testamentarisch die „Warschauer Philharmonie" zur Universalerbin seines gesamten Vermögens im Betrage von 1 300 000 Rubel eingesetzt.

Das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung erlässt folgende Bekanntmachung: „Anlässlich des 50jährigen Künstlerjubiläums des Professors Dr. Joseph Joachim, Kapellmeister der Königlichen Akademie der Künste und Mitglied des Direktoriums der Königlichen akademischen Hochschule für Musik, ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist: unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat. Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1. ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf, 2. eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers sowie die Genehmigung derselben zur Teilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Tatsache, dass der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Die Ausantwortung beziehungsweise Auszahlung der zuerkannten Prämien erfolgt am 1. Oktober cr. Eine Benachrichtigung der nicht berücksichtigten Bewerber sowie eine Rücksendung der eingereichten Schriftstücke findet nicht statt. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den in Vorstehendem geforderten Schriftstücken bis einschliesslich den 1. Juni cr. an das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung, Charlottenburg 2, Fasanenstrasse No. 1, einzureichen. Später eingehende Gesuche können nicht berücksichtigt werden."

Die Grundsteinlegung des Schiller-Theaters in Charlottenburg soll nach dem Beschluss der städtischen Behörden am 9. Mai in früher Morgenstunde erfolgen.

Vom Senat der Stadt Lübeck ist die Schliessung des für die Sicherheit des Publikums und des Personals nicht genügende Garantien bietenden Stadttheaters angeordnet. Lübeck bleibt während des Jahres 1905/6 theaterlos. Ein neues Theater soll auf dem Lindenplatz in der Nähe des neuen Bahnhofes errichtet werden. Der Bau soll ausschliesslich des Fundus eine Million Mark kosten. Der Senatsantrag unterliegt zurzeit der kommissarischen Prüfung durch den Bürgerausschuss.

In Santiago de Chile ist am 18. März das Teatro lirico eingestürzt. Leider sind dabei auch zahlreiche Menschenleben zugrunde gegangen.

Am 10. April feierte Ludwig Bösendorfer, der österreichische Klavierbauer, den 70. Geburtstag, zugleich sein 50 jähriges Jubiläum in seinem Berufe.

Felix Weingartner ist von der Leitung des Kaim-Orchesters zurückgetreten, die Georg Schneevoigt übernehmen wird.

Dr. Ernst Kunwald, seit einigen Jahren Kapellmeister am Opernhause in Frankfurt a. M., hat um seine Entlassung aus diesem Amte nachgesucht und bewilligt erhalten. An seine Stelle wurde Hofkapellmeister Hugo Reichenberger in München engagiert.

Kapellmeister Marco Grosskopf wurde ab 1. Oktober 1905 an das Stadttheater in Mainz engagiert.

Kapellmeister Ugo Afferni, der 9 Jahre an der Spitze des Orchesters des „Vereins der Musikfreunde" in Lübeck stand, legt mit Ablauf dieser Saison sein Amt als Dirigent nieder.

Max Reger wurde als Nachfolger des verstorbenen Professors von Erdmannsdörffer zum Dirigenten des Porgesschen Chorvereins in München ernannt.

Prof. G. B. Lamperti ist mit seiner Gesangsschule von Dresden nach Berlin übergesiedelt.

Otto Kapler, Organist an der Luisenstadtkirche in Berlin, erhielt den Titel „Königlicher Musikdirektor".

Ernst von Possart wurde vom Grossherzog von Sachsen-Weimar durch Verleihung der grossen goldenen Medaille I. Klasse am Komturbande ausgezeichnet.

Am 8. Mai d. J. findet in München die Auktion einer sehr interessanten Sammlung musikalischer Medaillen aus dem Besitze des Herrn R. Epstein statt; die Sammlung, die über 600 Stücke zählt und wohl die grösste derartige Spezialsammlung ist, wird durch das Haus Merzboeters Nachf., München, Karlstrasse 10, zur Versteigerung gebracht, wo Kataloge auf Verlangen erhältlich sind.

TOTENSCHAU

In Charlottenburg starb am 12. April Natalie von Grünhof, geb. Eschborn, und wurde am 15. April in Hohenlübbichow i. d. M. beigesetzt. Unter ihrem Künstlernamen Natalie Frassini war sie vordem als Opernsängerin von ungewöhnlichem Können und glänzenden Mitteln weithin berühmt. Mannheimerin von Geburt vermählte sie sich mit dem Herzog Ernst Alexander von Württemberg und lebte nach dessen Tode (1868) in Berlin. Eine Tochter wurde die Gattin des vormaligen deutschen Botschafters in Rom, Baron v. Keudell. Die „Musik" wird demnächst das Porträt der Verstorbenen bringen.

Am 6. April starb in Basel im Alter von 64 Jahren Josef Schild-Fermutsch, ein in den 1860er Jahren vielgefeierter Tenor, ehemaliges langjähriges Mitglied der Dresdener Hofoper.

In Wiesbaden verschied im Alter von 33 Jahren die Konzertsängerin Komtesse Desirée von Schmettow, die Tochter der Pianistin Gräfin Mathilde von Schmettow, die einst zu Liszt's Schülerkreis gehörte.

Am 10. April starb nach schwerem Leiden in Berlin der aus der Glanzzeit der Operette im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater bekannte Operettentenor Carl Swoboda.

In Königsberg i. Pr. ist am 20. März der Männerchor-Komponist Eduard Hermes im Alter von 87 Jahren gestorben.

Am 31. März verstarb Prof. Mathias Vallent-Schmitt, Mitglied der Königl. Ungarischen Oper, im 42. Lebensjahr.

EINGESANDT

Wir veröffentlichen im nachstehenden einen Brief Dr. Hans Richters an den Herausgeber der „Musik" in der Annahme, dass sein Inhalt die Allgemeinheit interessieren dürfte:

Sehr geehrter Herr Kollega!

Gestatten Sie mir die Berichtigung eines Irrtumes. Im ersten Märzheft d. J. der „Musik" wird berichtet,[1]) dass der damalige „Famulus" R. Wagners, Herr Herman Zumpe, später General-Musikdirektor in München, „noch in den letzten Tagen vor der Bayreuther Uraufführung (1876) nach Wagners Angaben" die Hinzufügung der Kontrafagottstimme ausgeführt hat. Das ist absolut unrichtig, trotz der persönlichen Bestätigung Zumpes, der im Jahre 1876 gar nicht mehr in Bayreuth anwesend war und bei den Festspielen nicht mitgewirkt hat. Die Kontrafagottstimme ist keine selbständige Orchesterstimme, sondern sie wurde von mir hinzugefügt, um dem Tubabläser das Atemholen zu erleichtern, namentlich im „Siegfried"; Herr Hofkapellmeister Franz Fischer besitzt die Partitur, in welcher meine Angaben für den Kopisten eingezeichnet sind. Die musikalische Assistenz im Jahre 1876 bestand aus den Herren: Franz Fischer, Felix Mottl und Anton Seidl; dann wirkten noch mit: Herr Zimmer und Herr Lallas. Herr Zumpe verliess Bayreuth im Herbste 1875, nachdem er mit Anton Seidl einige Zeitlang — ich glaube zwei Jahre — in der sog. „Nibelungen-Kanzley" bei der Kopiatur der Orchesterstimmen tätig war. Aus einem kleinen Gedichtchen, das der Meister F. Fischern widmete, können Sie entnehmen, wie die beiden erstgenannten Herren ihren Pflichten nachgekommen sind. Ich glaube, dass Hofkapellmeister Fischer nicht zögern wird, Ihnen die Verse zur Verfügung zu stellen.[2]) — Ich erlaube mir noch, auf einen Unfug aufmerksam zu machen, der endlich abgestellt werden sollte. Übereifrige Freunde bezeichnen in Zeitungsartikeln ihre Schützlinge gerne mit dem Ausdruck „Freund Wagners"; auch mir ist dies schon passiert. Das ist Unsinn! — Wie viele Unterschiede gibt's da — ich will nur den Altersunterschied anführen — welche das Unsinnige und gänzlich Unberechtigte dieser Bezeichnung klar darlegen! — Das Verhältnis zwischen dem grossen Meister und uns Kunstjüngern war folgendes: von seite des Meisters eifrigste Förderung unserer Begabungen und wahrhaft väterliches Wohlwollen; unsrerseits Bewunderung, hingebendste Liebe, grösste Verehrung. Wie kann man da von „Freundschaft" fabeln? —

Hochachtungsvollst
Ihr ergebener Kollega
Hans Richter

---

[1]) in dem Aufsatz „Richard Wagner als Bearbeiter" von Dr. Wilhelm Kleefeld S. 337.

[2]) Hofkapellmeister Franz Fischer-München hat uns eine Abschrift der Verse, die der Meister ihm in die Siegfried-Partitur schrieb, in liebenswürdigster Weise zum Abdruck überlassen. Sie lauten:

Zumpe-Seidlscher Fehler-Verwischer,
Cello-kühn- mit Klavier-Vermischer,
Schlechter Musik unerbittlicher Zischer,
Zukunfts-Musik-Kapellmeister Fischer,
Dilettanten-Orchesterspiels-Auffrischer, —
Gische das Bier Dir immer gischer,
Decke der Tisch sich Dir immer tischer! —

Wer reimte wohl künstlicher und verschlag'ner,
Als Ihr ergebener Freund Richard Wagner?

Bayreuth, 28. Februar 1876.



KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Die Heirat wider Willen", komische Oper in drei Aufzügen von E. Humperdinck; Text frei nach einem Lustspiel von A. Dumas (Uraufführung). — Fast schien es, als ob auch Humperdinck ein Mann des ersten Werkes bleiben sollte, so wenig gelang es ihm, nach seiner Erstlingsoper „Hänsel und Gretel" die Aufmerksamkeit des Publikums zu finden. Nun endlich hat er einen zweiten Erfolg errungen, und der erst ist für den Dramatiker von jeher entscheidend gewesen. Die Eigenheiten Humperdincks, wie sie sich aus seinen bisherigen Werken erkennen liessen, sind etwa diese: eine ungesuchte, liedgerechte Melodik, eine nur wenig lebhafte Modulation, viel Sinn für klare Formen, und nicht weniger für jenen reinen, edlen Orchesterklang, der sich ergibt, wenn das Streichquintett in Wahrheit, und nicht nur theoretisch, den Klangkörper beherrscht. Das alles sind Eigenschaften, die vortrefflich zu einander, aber ganz und gar nicht zu dem passen, was „die Moderne" eigentlich will. Hinzu kommt die ausgesprochene Vorliebe Humperdincks für die solide Durchführung eines einmal gegebenen Themas. Mit solchen Fähigkeiten liessen sich vortrefflich Opern alten Stiles schreiben, mit ihren streng in sich abgeschlossenen Nummern; das musikalische Drama aber, das nur noch das Motiv und nicht das Thema mehr kennt, verlangt doch wesentlich andere Voraussetzungen. Nun, Humperdinck hat die Folgerungen zu ziehen gewusst, die sich daraus für ihn ergeben. Er, der Wagner doch wahrlich zu schätzen weiss, entschloss sich zu einer scheinbar erzreaktionären Handlung: er schob den gesprochenen Dialog wieder ein, trennte Nummer scharf von Nummer — und siehe da, es bekam seiner Musik ganz ausgezeichnet, sie gedieh und brachte es gar zum Erfolg. Sollen wir Humperdinck drum tadeln? Der Politiker weiss, dass es Wahnsinn wäre, Ländern verschiedener Kulturstufen dieselben Verfassungen geben zu wollen; dass für die noch weniger entwickelte Kultur eine Freiheit, ohne die das reifere Volk nicht atmen kann, ganz einfach Gift sein würde. Genau so ist es auch auf geistigen Gebieten. Auch da gibt es sozusagen Entwicklungsstufen, und die überzeugtesten Schwärmer der Nachwagnerianer werden doch kaum behaupten wollen, dass ihre Heroen die musikdramatische Gestaltungskraft Richard Wagners erreichten. Ist es dann aber nicht der reine Widersinn, wenn diese Heroen trotzdem für die von ihnen beherrschten Gebiete eine Verfassung einführen, für die einstweilen nur die geistige Bevölkerung der Wagner-Partituren reif war? Und ist es nicht gut und recht, wenn ein anderer Herrscher einfach sagt: „Mein Volk bekommt die Verfassung, in der es am besten gedeiht"? Wer sich die Frage klar stellt, hat auch die Antwort. Das Publikum hat längst seine Entscheidung getroffen. Zwei wirkliche Opernerfolge haben wir in diesem Winter erlebt. Der eine galt Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen", der zweite dem Lustspiel Humperdincks. Beide Werke gehen bewusst zurück auf die älteren Formen, die mehr von Symphonikern als Dramatikern ausgearbeitet wurden. Aber das Werk des Deutschen zeigt eine stärkere Erfindung und eine reichere musikalische Kultur: es wird einen weniger lauten aber nachhaltigeren Erfolg haben. — Ein Wort noch über den Text. Die Komödie „Les demoiselles de Saint-Cyr" von Alexander Dumas liegt ihm zugrunde. Saint-Cyr ist ein Damenstift, deren Vorsteherin die am Hofe Ludwigs XIV. allmächtige Maintenon ist. Zwei Kavaliere sind so unvorsichtig, dort auf galante Abenteuer auszugehen. Sie werden

überrascht und in die Bastille abgeführt. Bei Wasser und Brot sollen sie hier festgehalten werden, bis sie sich den beiden jungen Damen von St. Cyr vermählen wollen. Sic vult, sic jubet der König. Sie fügen sich, reisen aber unmittelbar nach der Trauung ohne ihre Frauen nach Spanien. Im steifen Spanien bekommen sie das Heimweh, die Spanierinnen sind im Grunde langweilige Geschöpfe, ihre eigenen Frauen waren schliesslich gar so übel nicht usw. Die beiden Frauen kommen unter fremdem Namen an den spanischen Hof, treffen ihre Männer auf einem Gartenfest und nach einigen obligaten Schwierigkeiten ist die Handlung reif zu dem bekannten Schlussbild mit den bekannten beiden Paaren. Bis auf den dritten Akt, der einige stärkere dramatische Situationen bringt, denen Humperdinck nicht gewachsen ist, ist die Textumarbeitung durchaus gelungen. Alles in allem: ein wertvolles musikalisches Lustspiel, das nicht nur im Spielplan, sondern auch in der Musikgeschichte seinen Platz hat. — Die Berliner Uraufführung leitete Richard Strauss, und seinem Temperament ist es zu danken, dass die Humperdincksche Musik ihre volle Leuchtkraft entfaltete. Die beiden Liebespaare, deren Charakteristik die musikalische Schilderung beherrscht, wurden gegeben von Frau Herzog und Herrn Hoffmann, Fräulein Destinn und Herrn Philipp. Sie verstanden es gut, auf das lebhafte Tempo einzugehen, das diese Oper verlangt und das dem Sänger des Musikdramas nicht immer geläufig ist. Eine ganz prächtige Gestalt, humorvoll und lebendiger, als ihn Dumas wahrscheinlich gesehen, schuf Herr Hoffmann als Duval.

Willy Pastor

BREMEN: Ganz zum Schluss der Saison kommt noch die Uraufführung von Otto Neitzels musikalischem Satyrspiel „Walhall in Not" heraus. Der Text ist zwar ein überaus glücklicher Griff: Die Thrymskoidba der Edda, der groteske altgermanische Wintermythus, in dem Thrym, der Winterriese, mit Mimes Hilfe Thors Hammer stiehlt und Loge, von Wotan ob seiner Unzuverlässigkeit angeschnauzt, grollend mitsamt seiner Feuerlohe südwärts zieht, so dass die weichlichen Götter in Eis und Schnee schmählich vergletschern, bis Baldur, Wotans und einer schönen Menschentochter Sohn, trotz Frickas energischem Widerspruch, Thors Hammer und den neuen Frühling heraufführt. Wagners Wotan und seine Walhallgenossen bestreiten die Hauptkosten der witzigen Parodie mit grotesker Würde und erhabenem Pathos. Leider fehlt aber dem drei lange Akte langen burlesken Götterspiel die dramatische Geschlossenheit. Neitzel hat durch zu viel Geist, durch zu viele witzige Couplets und durch Theatermaschinerieen-Gewitter, Wasserhose, Nordlicht und ein Isadoraballet (!) das dramatische Interesse an dem Stoff verzettelt. Musikalisch ist er aber höchst amüsant und voll feiner Parodie auf die jüngste Orchesterdramatik. Richard Strauss' „Feuersnot" und „Don Quixote" und Hans Pfitzners Tropfenfall aus der „Rose vom Liebesgarten" werden ergötzlich und mit origineller eigener Erfindung auf das feinste persifliert. Manchmal allerdings so fein, dass man die Persiflage ganz vergisst. Im ganzen ist die Parodie zu sehr artistisch; es fehlt das politische Lebenselement, das doch auch Offenbachs travestierte Olympiaden erst lebendig und wirkungsvoll machte. Immerhin wird man mit Neitzel, auch wenn dieser erste Schlag nicht gleich voll gelang, in Zukunft auch auf der Bühne rechnen müssen. — Eine zweite Novität, des vorzüglichen italienischen Pianisten Rendano feinsinnige und glücklicherweise ganz unveristische Oper Consuelo, soll noch in dieser Woche folgen. Sie hat in Stuttgart und Mannheim schon längst die Feuerprobe bestanden. Ihre Zeit dürfte nun, da der Verismus deutlich abgewirtschaftet hat, gekommen sein. Sonst gibt es nichts Neues. Dr. Gerh. Hellmers

GRAZ: Von den drei Novitäten des Spieljahres — Siegfried Wagners „Kobold", Wilhelm Kienzls „Don Quixote" und Richard Heubergers „Barfüssele" — hat das Barfüssele den stärksten äusseren Erfolg gehabt. Erhält sich in der „Gunst des Publikums", weil es

dem Publikum entgegenkommt. Und doch künstlerischer als das Publikum glaubt. Feine Unterhaltungsmusik im Spielopernstil. Manchmal modernes Pathos, das in einer dörflichen Idylle so wenig wahr ist, wie der österreichische Musikdialekt im schwäbischen Milieu. Aber das Ganze lebt vom warmen Blute einer echten Musikantennatur (das Wort im besten Sinne). Der Text, nach Berthold Auerbach von einem Theaterpraktiker (V. Léon) gemacht, ist guttheatralisch und bühnenpraktisch, nicht dichterisch neu geboren. Im Vorspiel viel falsche Sentimentalität: ein süsslicher Wein, aus „Auerbachs Keller" bezogen; im zweiten Akte manche Länge. Daher auch manche Note zu viel, doch keine — und das ist echt Heubergersch — die nicht etwas bedeutete. Die Aufführung bot das Gute, das unsere besten Kräfte leisten können, und der Leiter des Werkes, Kapellmeister Ottenheimer ist so rühmenswert, als es seine Darsteller sind, die Damen: Stagl, Westen, Pallik, Ullmann, Kraus und die Herren Günther-Braun, Koss, Gillmann und Reinecke. „Barfüssele" wird auch über andere Bühnen gehen und gefallen: — die Unsterblichkeit mehrerer Saisons. Dr. Ernst Decsey

LEIPZIG: Mit einer von ihm geleiteten Meistersinger-Aufführung, bei der von seiten des Orchesters vornehmer musiziert worden ist, als es sonst gemeinhin im Theater zu geschehen pflegt, hat am 2. April Prof. Arthur Nikisch sein neuestes Nebenamt eines Operndirektors des Leipziger Stadttheaters angetreten, und der starke Besuch der Aufführung, die sehr lebhaften Beifallsbezeugungen des Abends und die hoffnungsbeseligte Stimmung, mit der die erste Betätigung des neuen Direktors von seiten weiter Kreise und auch von einem Teile der Presse aufgenommen wurde, scheinen es gut zu heissen, dass der hiesige Stadtrat durch Übertragung der Operndirektion an Prof. Nikisch einen weiteren Schritt in der Monopolisierung des hiesigen Musiklebens getan hat. Weniger sanguinisch beanlagten Beurteilern erweckt die Wahl von Prof. Nikisch zum Operndirektor keinerlei besonders freudige Erwartungen. Eine grössere Anzahl von Dirigiergastspielen des Gefeierten mit subtilerer Ausführung des instrumentalen Opernteiles wird das Gesamtniveau der hiesigen Opernvorstellungen nicht sonderlich erhöhen können, wohl aber steht bei der Doppelwirksamkeit des gleichen Dirigenten zu befürchten, dass die zum Teil durch die Eilfertigkeit und Buntheit des Repertoirebetriebes bedingte Lässigkeit des Theatermusizierens nun mehr noch auf die Gewandhauskonzerte abfärben werde, als das bisher schon gelegentlich an den Leistungen des Orchesters wahrzunehmen gewesen ist. Ein Theater, in dem allabendlich anderes geboten werden muss, bleibt dem Fluche eines oberflächlichen halbwegs plebejischen Musikmachens verfallen, wogegen ein Konzertinstitut von der Art des Gewandhauses auf der Höhe wahrhaft aristokratischer Kunstübung erhalten werden kann und muss, und es tut nicht gut, wenn der Adelsrepräsentant der Musik zum ständigen Teilnehmer an musikalischen Volksfesten wird. — Zur erforderlichen Ergänzung und Aufbesserung des Bühnenmitgliederbestandes für die Oper werden die Mittel jetzt noch weniger reichen als ehedem; denn abgesehen davon, dass der Rat der Stadt Leipzig in seltsamem Gegensatz zu den ihre Bühnen reich dotierenden Fürsten und Verwaltungen vieler anderen Kommunen an der Forderung festhält, aus der Theaterverpachtung eine Jahreseinnahme von 200000 Mark zu erzielen, wollen von den Theatererträgnissen statt des einen dahingeschiedenen Theaterleiters, der bereits behauptete, von seinen Ersparnissen aus früheren Zeiten leben zu müssen, nunmehr drei Direktionsfamilien zehren: Frau Geheimrat Staegemann als Inhaberin des Pachtvertrages mit der Stadt, Herr Volkner als Schauspieldirektor und Mitinhaber des von Herrn Staegemann hinterlassenen Fundus, und Prof. Nikisch als Operndirektor. Um aber mit bescheidenen künstlerischen Mitteln dem Ideale durchaus sorgfältig und stilgerecht vorbereiteter und künstlerisch abgerundeter Opernaufführungen nahekommen zu können, dazu wäre ein Mass von Arbeitswillen und Arbeitskraft erforderlich, wie es dem neuen

Operndirektor bei der Fülle seiner hiesigen und auswärtigen Engagementsverpflichtungen wohl kaum noch zu Gebote stehen dürfte. Schon ist es Prof. Nikisch nicht möglich gewesen, alle 22 Gewandhauskonzerte und manche sonstige hiesige Musikaufführungen zu einer seinem genialen Musikerfassen und seinem wohlbegründeten Renommee entsprechenden Vollkommenheit fördern — und seines Amtes als Studiendirektor am Kgl. Konservatorium für Musik mit voller Gewissenhaftigkeit walten zu können, und so ist denn wohl von der Opernleitung des über menschliches Leistungsvermögen Beschäftigten eine wahrhaft erspriessliche Läuterung und Hebung der hiesigen Opernverhältnisse nicht zu erhoffen. Sollte es wider Erwarten doch dazu kommen, so wird darüber auch an dieser Stelle sicher mit Freuden berichtet werden. — Heinrich Zoellners Musikdrama „Faust" ist in jüngster Zeit noch zweimal wiederholt und vom Publikum sehr beifällig aufgenommen worden. Else Jaeger (München), die als Elisabeth im „Tannhäuser" gastierte, überraschte ebensowohl durch anmutvolle Weichheit ihres Stimmmaterials als durch mancherlei gesangs- und atemtechnische Unreife. Arthur Smolian

SCHWERIN: Als Uraufführung brachte das Hoftheater „Myrrah", Oper in einem Aufzug nach dem dramatischen Gedicht „Das Opfer" von Wilh. Walloth bearbeitet und in Musik gesetzt von Georg Freiherrn von der Goltz. Eine tragische Fabel wird in einen Akt zusammengedrängt; früher besassen die Einakter vorwiegend das Privilegium des Humors und der Ausgelassenheit. Die Geschichte der „Myrrah" behandelt eine Episode, der der altbabylonische Opferkultus der Göttin Astarte zugrunde liegt. Da sie sich aus dem okkultistischen Milieu heraus an rein menschliche Gefühle wendet, so vermag sie Sympathie zu erregen, namentlich durch das Schicksal der Myrrah. Das Werk hat keinen Berufsmusiker zum Urheber und es beansprucht sicher keine besondere Bedeutung im Rahmen der Musikgeschichte. Immerhin verdient die tüchtige Instrumentation, die musikalische Illustration der vorhandenen Stimmungen und die melodische Erfindung Anerkennung. Die Behandlung des Rhythmus und des Orchesterkolorits hätte noch mehr Abwechslung des Ausdrucks ergeben können. Auch stören manche Längen. — Eine bemerkenswerte Aufführung ward Verdi's „Traviata" zuteil. Mit bedeutendem Erfolg sang Rose Mac Grew (Hannover) die Violetta, Herr Gura ausgezeichnet den Germont-Vater. Fr. Sothmann

WIEN: Endlich, am 6. April, in vorgerückter Spielzeit, ist Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" in unserer Hofoper zur Erstaufführung gelangt. Die tiefe Originalität des Werkes wurde von einem grossen Teil der Zuhörer richtig empfunden — während sich der Minorität eine unverkennbare Erbitterung bemächtigte. Ganz legitim — denn „Anderssein erregt Hass" sagt Stendhal. James Gruns Dichtung erschwert es allerdings dem Musiker Pfitzner, uns von seiner zweifellos vorhandenen musikdramatischen Vollkraft zu überzeugen. Die Plastik der Gestalten tritt hinter den Reiz der Bildwirkungen und Naturstimmungen zurück. Frühling, Wald, Quellen und Bergesinnere werden uns durch die Musik weit näher gebracht als Siegnot, Minneleide und der Nachtwunderer. Aber auch dieses Bedenken ist nur mit Einschränkung geltend zu machen. Denn bringt es auch Siegnot (Held als solcher) zu keiner besonderen Eigenart, bleibt auch der Nachtwunderer, als Vertreter des „Bösen" ohne Umgrenzung, ein Theater-Wauwau, so wächst doch die „Elfenkönigin" mit ihrem von Naturinstinkten belasteten Streben nach höherer Menschlichkeit wenigstens im ersten Akt zu einem ergreifenden Individuum empor. Ihrer Katharsis im zweiten Akt mangelt es freilich an Deutlichkeit und Überzeugungskraft der Motive. Wo der Dichter dem Komponisten wirklich dramatisches Material, erkennbare psychologische Wandlungen und Drängen auf einen Höhepunkt bietet, wie in der grossen Liebesszene, dort bewährt sich auch die dramatische Schlagkraft Pfitzners glänzend. Mit dem Moormann hat er ein Kabinettstück musikalischer Charakterisierungs-

kunst geschaffen. Dieses in seiner Unbehilflichkeit und seiner versumpften Verwunderung über Kraft und Schönheit rührende Naturwesen erleben wir als etwas ganz Neugeartetes durch die genial erfundenen Harmonieen Pfitzners. Man mag nun den dramatischen Wert der „Rose" höher oder niedriger veranschlagen — gewiss ist, dass Pfitzner seinen Stoff in eine Musik getaucht hat, die erfinderisch, reich, hochadelig und bedeutend jedem erscheinen muss, der Ohren hat zu hören. Aus reinstem Äther erklingen die Frühlingsgesänge des Vorspiels, der Urwald wird in Weisen tönend, die das üppigste Naturleben laut werden lassen, und das Innere des Berges erdröhnt in dem genial verlängerten Tropfenmotiv wie von den Hammerschlägen Thors. Überall herrscht Phantasie und Gemüt in dieser Musik, nirgends schleicht sich Raffinement und Berechnung ein. Weder im Orchester noch als Kontrapunktiker erscheint Pfitzner als ein Suchender oder mühsam weiter Spinnender — immer als einer, dem sich die Klangzauber aufdrängen, dem sich das Verschlingen der Motive von selbst ergibt, weil er polyphon erfindet. Findet Pfitzner eine Dichtung, die ihm Gestalten von festen Umrissen und Konflikte bietet, die den Zuschauer unmittelbar — nicht erst nach bohrender Ausdeutung — berühren, so wird ihm sicher ein Meisterwerk gelingen. Die Aufführung in der Wiener Hofoper war, wie die aller von Direktor Mahler vorbereiteten Neuheiten — eine glänzende. Mahler hat einen schönen Feuereifer entwickelt, die Absichten des Komponisten nach jeder Richtung zu verwirklichen. In Alfred Roller hatte er einen Helfer, der mit seiner grossen malerischen Begabung und feinem Verständnis für das Dichterische des Vorwurfs seelisch belebte Scenenbilder schuf. Die Hauptrollen Siegnot und Minneleide wurden von Schmedes und Frau Förster-Lauterer vortrefflich gegeben. Eine Meisterleistung schuf Weidemann mit seinem Nachtwunderer. Solche Energie der Akzente ohne jeden Beisatz von Coulissenreisserei erlebt man auf der Bühne nur selten. Das Orchester der Hofoper steht über allem Lob. Es ist als Ganzes der grösste Virtuose des Klanges. Gustav Schoenaich

KONZERT

BERLIN: Im letzten „Künstlerkonzert" wurden zwei russische Sänger eingeführt: Michael Dalmatoff, ein bereits besser geschulter Bariton und Leo Sinowjew, dessen Tenor in der Höhe glänzend klang, aber noch gänzlich unerzogen, undiszipliniert ist. Elly Ney spielte ein Klavierkonzert fis-moll von Stojowski mit starkem Temperament, sicherer reichentwickelter Technik; es scheint mit dieser jungen Pianistin ein wirkliches Talent aufzutauchen. Klara Schwartz trug ein Violinkonzert von Dvořák sauber, klargestaltend in allen Einzelheiten, aber recht unindividuell in der Empfindung vor. — In der Philharmonie dirigierte Alexander Z. Birnbaum an der Spitze des Philharmonischen Orchesters eine Reihe französischer Werke: Chabrier's Ouvertüre zur Oper „Gwendoline", die Wallenstein-Trilogie von V. d'Indy und eine Symphonie c-moll mit Orgel von Saint-Saëns. Chabrier's Ouvertüre setzt mit kraftvollen Klängen ein, die Musik hält aber nicht im Verlauf, was der Anfang verspricht. Überhaupt erschien mir die französische Musik dieses Abends recht äusserlich, sowohl die von Saint-Saëns, wie die von d'Indy. Wallensteins Lager, Max und Thekla, Wallensteins Tod nennen sich die drei Sätze der Trilogie, die eben nur auf heiter, erotisch und seriös gestimmt sind, uns aber nirgends in ein näheres Verhältnis zu den Personen des Schillerschen Dramas bringen. Weitaus das Beste war das Orgelspiel von Alexandre Guilmant. Der alte, ehrwürdige Herr zeigte sich als echter Meister des Instruments mit dem Vortrag des Kantabile und Finale von César Franck. Herr Birnbaum dirigierte das Orchester mit jugendlichem Feuereifer. — In dem Konzert des Phibarmonischen Orchesters zum Besten seines Pensionsfonds führte Nikisch nur Musik von Beethoven vor: die Leonoren-Ouvertüre No. 2, und die Eroica; dazwischen spielten die Herren Georg Schu-

mann, Joachim und Hausmann das selten gehörte Tripelkonzert mit vollendet feiner Abtönung der drei Soloinstrumente. — Auch Bernhard Stavenhagen dirigierte in der Philharmonie ein Konzert, dessen Programm die erste Symphonie von Gustav Mahler brachte, die der Komponist vor etwa zehn Jahren selber dem Berliner Publikum vorführte, dann das Hexenlied von Schillings, dessen Text von Ernst von Possart gesprochen wurde und zum Schluss Liszts „Hunnenschlacht". Der Dirigent bewährte sich als temperamentvoller, sicherer Führer des Orchesters. — An ihrem einzigen Klavierabend spielte Teresa Carreño Beethovens Waldsteinsonate merkwürdig vorsichtig; sie wollte diese Musik durchaus nicht virtuos anfassen und traute sich nicht ihrem Temperament die Zügel schiessen zu lassen, nahm das Tempo sehr langsam, vermied es sorgfältig, ihre Individualität mit der Beethovenschen Musik in Konflikt zu bringen, und so kamen beide nicht zu ihrem Recht. Als sie Chopin's Balladen in g-moll und As-dur vortrug, klang alles ganz anders unter ihren Fingern: erst dann kam die glänzende Pianistin zum Vorschein, die wir alle lieben und verehren. E. E. Taubert

Die Abonnementskonzerte unserer Kammermusikvereinigungen sind für diese Saison nun zu Ende. Das Trio Georg Schumann, Halir, Dechert bot zuletzt Saint-Saëns' F-dur und Beethovens Es-dur-Trio op. 70. — dazwischen wiederholte Schumann mit Dechert seine Violoncellsonate op. 19. — Artur Schnabel und Alfred Wittenberg spielten mit Otto Urack u. a. Goldmarks zweites Trio; das erste scheint hier völlig verschollen zu sein. — Das Halir-Quartett schloss mit einem Beethoven-Abend ab: f-moll Quartett, Serenade op. 8 und c-moll Quintett nach dem Trio op. 1 frei bearbeitet; richtiger wäre wohl gewesen, einmal das nach dem Blasoktett bearbeitete, aber durchaus selbständige Teile enthaltende Quintett op. 4 vorzuführen. — Ossip Gabrilowitsch und Alexander Petschnikoff veranstalteten einen Bach-Beethoven-Brahms-Abend, wieder ein Zeichen für die grosse Bevorzugung der Klassiker durch unsere ausführenden Künstler. — Marie Reimann und Julius Ruthström hatten den Mut, mit einer nur in den beiden Mittelsätzen geratenen, noch ungedruckten Phantasiesonate von Laurischkus aufzuwarten. Eine Glanzleistung bot dann Ruthström mit Regers vierter Solosonate für Violine. — Elise Playfair wagte sich in diesem Jahre an das Brahmssche Konzert, für das sie durch ihre robuste Kraft und scharfe Rhythmik nicht ungeeignet ist. Gut gelang ihr Bachs E-dur Konzert, noch besser Lalo's spanische Symphonie, die sie erfreulicherweise vollständig spielte. — Gleichfalls mit dem Philharmonischen Orchester — aber unter Joachims Leitung — konzertierte Erika Besserer, eine entschieden musikalische, technisch weit vorgeschrittene Geigerin, deren Entwicklung auch noch nicht abgeschlossen ist. — Des Violoncellisten Henry Bramsens reifes Künstlertum trat in Haydns D-dur Konzert und Beethovens A-dur Sonate, deren Klavierpart Conrad Ansorge spielte, auf beste zutage. Dr. Wilh. Altmann

Der Kehraus brachte zuguterletzt eine freudige Überraschung: ein echtes, rassiges pianistisches Vollblut: Elly Ney. Eine leidenschaftlich-chaotische Tiefe der Empfindung, eine junge, starke Seele, eine unverbrauchte, frische Kraft bricht sich aus allem ungeheuer und siegreich Bahn. Die poetische Weichheit, ein individuell charakteristischer Gestaltungstrieb und die ausladende Gewalt einer übermächtigen, berauschenden Kraftfülle stellen sie unter die ersten Begabungen der Zeit. Dies legt ihr dreifach die Verpflichtung auf, die Überschwenglichkeit der Phantasie einzudämmen, das feurige Gespann ihres Temperamentes im Zaum zu halten und die sinnlose und psychisch-gefährliche Extase eines alles vergessenden, trunkenen Kunstgefühls durch die souveräne Ruhe und überlegene Sicherheit des Kunstverstandes zu paralysieren. — Ein ausserordentliches, wenn auch ganz anders geartetes, Talent spricht auch aus dem Spiel von Paula Hegner. Hier ist Ton für Ton auf sichere Schulung, Klarheit und absolute Exaktheit

gestellt. Ein keckes Temperament, ein festes, sicheres Anpacken des Instruments und ein gewisser virtuosischer Schmiss lassen ohne Zweifel Energie und Charakter erkennen. Aber ich fürchte, die Klugheit wird die Wärme, die Brillanz die Gestaltung überwiegen; denn der Empfindung fehlt's an Grazie, der Kantilene an Poesie, dem Instrumentellen an den dynamischen Zwischenstufen und dem geborenen Feingefühl, von der Härte und Trockenheit der Akzentuation und der technisch-anfechtbaren, weil bockigen Akkordtechnik zu schweigen. Rein intelligibele Fähigkeiten wenigstens werden nie und nimmer die Göttergabe der Inspiration ersetzen. — Zum Schluss erwähne ich noch: Wine Hempel, die liebenswürdige Sachen eines begabten und deshalb wenig beachteten Komponisten: Clemens Schultze-Biesantz sowie die Wesendonksche Liederfolge von Schulz-Beuthen brachte, und Hansi Delisle, deren feine Noblesse leider die kühle Seele nicht zu verdecken vermag. Rudolf M. Breithaupt

Komik und Humor — welcher Gegensatz! Das zeigte so recht der „heitere Liederabend" von Robert Koppel. Dem köstlichen Humor, der z. B. Loewes „Hochzeitslied" oder Wolfs „Tambour" durchweht, stand Koppel mit seiner hanebüchenen Komik hilflos gegenüber. — Das Programm des Toeppeschen Frauenchores hätte etwas mehr solistische Abwechslung bringen können; zu viel Frauenchor fällt auf die Nerven. Die Leistungen waren anerkennenswert. — Wenn man bedenkt, wie schwer es ist, die meist als Konzertsänger und -sängerinnen viel beschäftigten 9 Mitglieder der Barthschen Madrigalvereinigung zu regelmässigen Proben und Konzerten zu vereinigen, so wird man ihre vorzüglichen Darbietungen um so höher einschätzen müssen. — Marie de Sombreuil zeitigte nur dilettantische Leistungen. — Elsa Berny erwies sich auf ihrem Spezialgebiet, dem Koloraturgesang, als eine geschmackvolle Künstlerin. Walter Fischer

Plüddemann-Abend. Ein eigenartiges Konzert nebst Vortrag wurde am 31. März im VI. Rathaus-Abend dargeboten. Es galt eine Rehabilitierung Martin Plüddemanns „eines Meisters der Ballade". Herr Albert Pfeiffer aus Bonn hielt den fesselnden Vortrag, worin er Plüddemanns Leben, seine Persönlichkeit, seine Werke eingehend beleuchtete. Welcher von den jüngeren bedeutenden Komponisten wäre wohl mehr vernachlässigt worden als Plüddemann? Er hat uns eine grössere Anzahl meisterhafter Balladen- und Legenden-Kompositionen hinterlassen, von denen man wenigstens hier in Berlin nur äusserst selten der einen oder anderen begegnet. Mit Recht rühmte daher Pfeiffer diejenigen Persönlichkeiten, die schon bei Lebzeiten oder nach seinem früh erfolgten Tode sich Plüddemanns und seiner Werke wacker angenommen, wie Rich. Batka, Brabetz, Dr. Friedrich Lange. Wir vermissten dabei einige Namen: Phil. Roth, Dr. Osk. Schneider, Harzen-Müller, Jul. Zarneckow, Emil Severin traten schon am Grabe Plüddemanns zusammen, um einen Verein zur Pflege seiner Musik zu gründen, dessen Vorsitz dem Unterzeichneten angetragen wurde. Tatsächlich hat der Verein dann Plüddemanns Balladen so lange über Wasser gehalten, bis ihr völliges Verdrängen nicht mehr möglich war. Namentlich hat Jul. Zarneckow sich durch vortrefflichen Vortrag der Plüddemann-Balladen ein ebenso unbestrittenes Verdienst erworben wie unter den Damen Luise Klosseck-Müller, die, an sich eine hervorragende Balladensängerin, zugleich als erste Plüddemann-Sängerin gelten muss. Neben ihr ist Else Vetter hervorzuheben. Dr. M. Runze

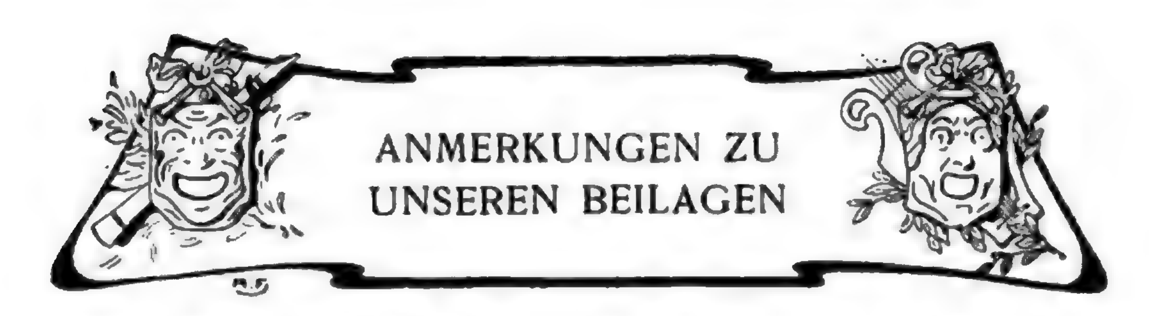
PARIS: Der Bachkultus ist so gross geworden, dass er die Bildung einer neuen Konzertgesellschaft „Société J. S. Bach" hervorgerufen hat, die am 11. März ziemlich glücklich debütierte. Die in Paris immer grausamer werdende Konzertlokalnot hat die neue Gesellschaft in den christlichen Jünglingsverein der Rue de Trévise geführt, dessen Saal zentral gelegen und mit einer guten Orgel ausgestattet, aber im übrigen wenig geeignet für grosse Konzerte ist. Mit kleinem Chor und noch kleinerem Orchester

wurde die jugendfrische Kantate „Die Elenden sollen essen" so ziemlich zustande gebracht. Die obligate Trompete fiel freilich zur Unzeit ein und daher musste Daraux seine gemütliche Bassarie zum zweitenmal beginnen. Guilmant steuerte ein Orgelstück und Wanda Landowska das besonders dankbar aufgenommene g-moll Konzert für Spinett und Orchester bei. Ein zweites Konzert beschränkte sich auf drei Solisten: Widor an der Orgel, Blanche Selva, ebenfalls eine geschätzte Bach-Spezialistin, am Klavier und Georges Enesco, der mit der Chaconne grosse Ehre einlegte. Der als Komponist nicht unbekannte Gründer und Dirigent der „Société J. S. Bach" Gustave Bret hat seine Kräfte noch nicht genügend in der Hand, aber die Wahl seiner Programme zeigt viel Verständnis. — In den grossen Sonntagskonzerten macht sich die Vorliebe für grössere Chorwerke immer mehr geltend. Die „Société des Concerts" gab endlich die „Béatitudes" von César Franck vollständig, verteilte sie aber ohne zwingenden Grund auf zwei Konzerte. Colonne und Chevillard rivalisierten wieder in Berlioz' „Faust" und das Urteil lautet wieder, dass Chevillard's Gewissenhaftigkeit weniger weit reicht, als Colonne's Temperament. Colonne, der auch Berlioz' Requiem und Francks Rédemption wieder zu Ehren zog, erfuhr ausserdem die seltene Genugtuung, dass sein Publikum in zwei Konzerten den römischen Karnaval von Berlioz zweimal zu hören verlangte. Für Orchesterstücke ist das auch in Paris sehr selten. — Weniger Glück hatten wiederum die Pianisten. Vielleicht hatte Frau Carreño keine gute Wahl getroffen, indem sie bei Chevillard Liszts ungarische Phantasie vortrug, aber Fanny Davies wurde bei Colonne mit ungerechter Härte behandelt, denn ihr Vortrag des siebzehnten Klavierkonzerts von Mozart war korrekt und zartfühlend. Einen guten Eindruck machte bei Colonne die Berliner Sängerin Lola Rally, obschon das von ihr eingeführte prätentiöse „Ave Maria" von Max Bruch keinen besondern Wert beanspruchen kann. — Sehr viel zur Verbreitung der Musikliebe in den mittleren Schichten der Pariser Gesellschaft trägt schon seit Jahren der ehemalige Dirigent der komischen Oper Danbé durch seine Mittwoch-Nachmittags-Konzerte im Ambigu-Theater bei, denn die Preise übersteigen nicht zwei Franken und meist wird da ein tüchtiges Streichquartett von hervorragenden Gesangssolisten umgeben. Der Zulauf ist sehr stark. Am 15. März liess sich Massenet aus alter Freundschaft für Danbé herbei, sich als Begleiter seiner eigenen Werke „ovationieren" zu lassen und das verschaffte uns die Bekanntschaft mit seiner gefälligen Liederserie für vier Stimmen, die auf eine Übersetzung von Redwitz' „Amaranth" komponiert sind. Das Vokalquartett Battaille machte soviel Glück damit, damit es sie am nächsten Sonntag im Orchesterkonzert Le Rey wiederholen durfte. Wie ernst das Publikum Danbé's ist, zeigte sich übrigens darin, dass es den vortrefflichen Cellisten Bedetti, der das ergreifende Solo aus den Erinnyen vortrug, mehr feierte, als die beliebtesten Sänger der Komischen Oper, die Danbé und Massenet herbeigezogen hatten. — Die Société Philharmonique schloss ihre Konzertserie des Winters mit einer geradezu triumphalen Joachimwoche. An fünf Abenden kamen bei grösstem Zudrang alle Streichquartette Beethovens zur Aufführung. Joachim zeigte auch diesmal eine für seine 74 Jahre erstaunliche Frische und Ausdauer.

Felix Vogt



Wegen Raummangels mussten für die nächsten Hefte zurückgestellt werden die Berichte: Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt, Köln, Mainz, Petersburg, Stuttgart, Zürich (Oper); Bayreuth, Braunschweig, Bremen, Brüssel, Chicago, Darmstadt, Frankfurt, Haag, Hannover, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Madrid, Mainz, Melbourne, Milwaukee, Moskau, Mülheim-Ruhr, New York, Nürnberg, Petersburg, Rheydt, Riga, Schwerin, Sonderburg, Stuttgart, Zürich (Konzert).



Wir beginnen mit der Wiedergabe des Schiller-Porträt von Robert Krausse (nach Tischbein), das sich im Arbeitszimmer Richard Wagners in Wahnfried befindet.

Das folgende Blatt, eine Schillerapotheose, ist dem im Jahre 1833 erschienenen Buche „Schillers Pegasus im Joche nebst Andeutungen zu den Umrissen“ von Moriz Retzsch entnommen. Das Blatt wird folgendermassen erklärt: „Vom Standpunkt einer reizenden Gartenpartie aus sieht man, angestrahlt von der Sonne — der Sonne des Nachruhms — die hinter dem auf fernen Hügeln stehenden Musentempel ihre Strahlen emporsendet, das Flügelross mit seinem Reiter hoch im goldenen Äther verschwebend. Ihm, dem Entschwundenen, ist auf einsamer Insel ein Altar geweiht; die Harfe ruht verlassen und nur vom Lufthauche gerührt an den Altar gelehnt, umsprosst von Rosen und anderen Blumen; die Büste des Dichters umgibt ein Kranz, den die Verehrung auf schwebendem Nachen herbeibringt und, ihn fortwährend erneuernd, dem Sänger weiht. Im klaren Weiher spiegeln sich, wie in der Seele des Dichters, die Götter Griechenlands. Heilige Ruhe und süsser Friede schweben über dem Ganzen.“

Von Musikern, die Schillers Lebensweg kreuzten, standen ihm seine Jugendfreunde Joh. Andreas Streicher und Joh. Rud. Zumsteeg besonders nahe. Für das Bild von K. Fr. Zelter, diente uns ein Stich von Schuler nach dem Gemälde von Begas zur Vorlage.

Es folgt das Titelblatt der ersten Ausgabe von Zumsteegs Balladen.

Auf dem nächsten Blatt bringen wir die Porträts dreier Männer, mit denen Schiller in Beziehung stand: des Komponisten Joh. Fr. Reichardt, des Musikschriftstellers Joh. Fr. Rochlitz, Stich von A. W. Böhm nach dem Gemälde von Schnorr v. Carolsfeld, und des Musiktheoretikers Joh. Phil. Kirnberger nach dem Stich von Bollinger.

Es folgt die erste Strophe von Schillers „Berglied“ im Faksimile.

Die drei Frauenbildnisse aus Schillers Weimarer Zeit stellen dar: die kunstsinnige Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar, die, eine treffliche Klavierspielerin, sich auch in der Komposition versuchte, die gefeierte Bühnensängerin Corona Schröter und Karoline Jagemann, gleich ausgezeichnet als Tragödin und Sängerin.

Das nächste Blatt bringt die Ansichten der alten Theater von Mannheim und Weimar, der ersten und letzten Stätte von Schillers Triumphen.

Das Loewebild ist die Nachbildung einer Photographie von Stolzenburg in Stettin (1864). Bei alten Schülern Loewes noch wohlbekannt, gehört es doch zu den Seltenheiten.

Zu dem Faksimile der Loeweschen Komposition von Schillers „Würde der Frauen“ vgl. den Aufsatz von Dr. Runze S. 188.

Es folgen die Porträts der drei bekanntesten Komponisten des „Lied von der Glocke“: Andreas Romberg, Bernhard Scholz und Max Bruch.

Die anmutvolle Zeichnung von Max Klinger befindet sich im Programmbuch des Wiener Konzertvereins anlässlich der diesjährigen Schillergedenkfeier.

Als Musikbeilage: eine moderne Vertonung von Schillers „Teilung der Erde“ von Theodor Streicher; das Gedicht ist auch von Haydn, Ruhberg, J. Strauss und K. Fr. Zelter komponiert worden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



DIE TEILUNG DER ERDE

Gedicht von **Schiller**

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

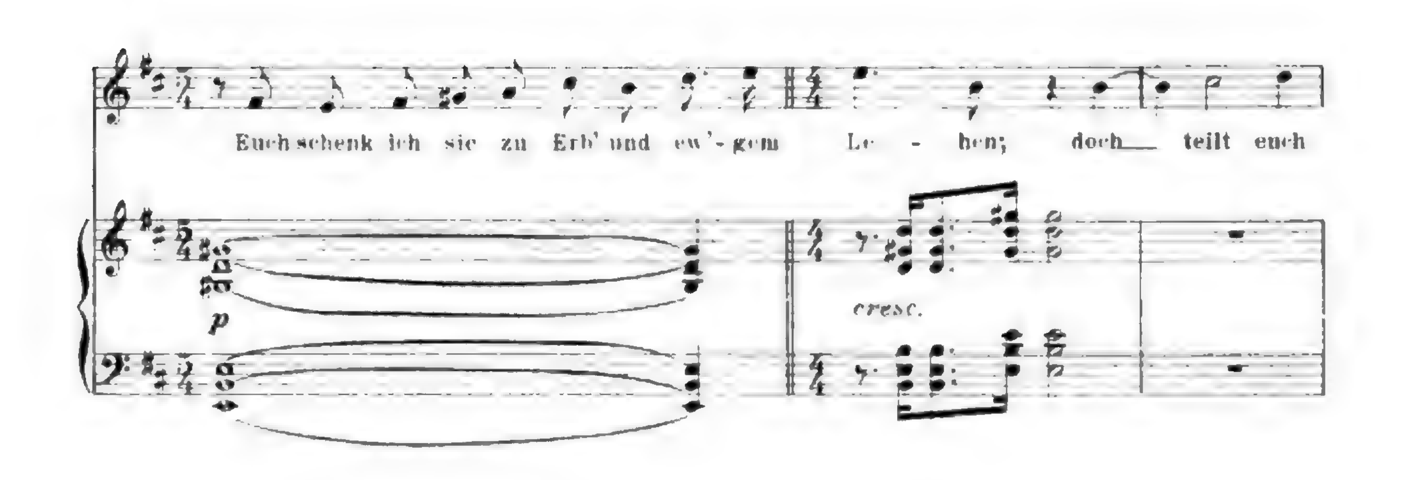
THEODOR STREICHER

Mit Genehmigung des Verlages
LAUTERBACH & KUHN IN LEIPZIG




Sehr gemessen.
Nehmt hin die Welt! rief Zeus von sei-nen Hö-hen den Men-schen zu, nehmt,
mp


sie soll eu - er sein!
ff
dim.

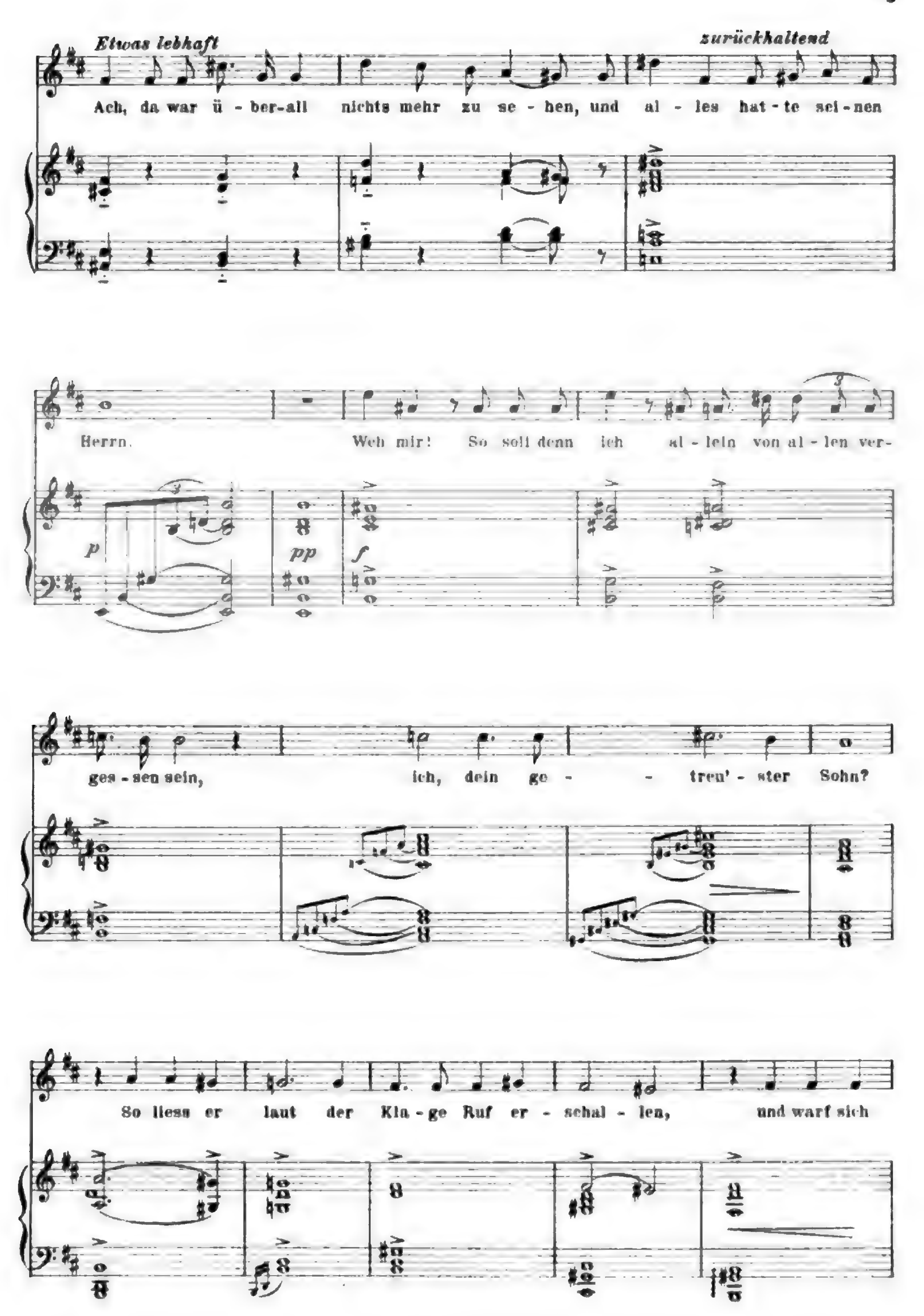

Euch schenk ich sie zu Erb' und ew'-gem Le - ben; doch teilt euch
p
cresc.



In mässiger Bewegung.
p dolce
brü-der-lich dar - ein!
Da
p dolce
mp
poco rit.
dim.
sehr rhythmisch
p
eilt, was Hän-de hat, sich ein - zu-rich-ten, es reg - te sich ge-schäf-tig jung und
alt. Der Ak - ker-mann griff nach des Fel - des Früch - ten, der
poco a poco cresc.
nicht eilen
Jun - ker birsch - te durch den Wald. Der
f



Mässig (schneller als vorher)
Kauf-mann nimmt, was sei-ne Spei - cher fas-sen, der Abt wählt sich den ed-len
mf
Fir-ne-wein, der Kö-nig sperrt die Brü-cken und die Stras-sen und sprach: Der Ze-hente ist
cresc. e rit.
Etwas freieres Zeitmass
mein! Ganz spät, nachdem die Tei - lung längst ge-sche-hen,
Breit.
f
p
naht der Po - et, er kam aus wei - ter Fern!


Etwas lebhaft
zurückhaltend
Ach, da war ü - ber-all nichts mehr zu se - hen, und al - les hat - te sei - nen
Herrn.
Weh mir! So soll denn ich al - lein von al - len ver-
p
pp
f
ges - sen sein, ich, dein ge - - treu' - ster Sohn?
So liess er laut der Kla - ge Ruf er - schal - len, und warf sich


hin vor Jo - vis Thron.
sehr ausdrucksvoll und gemessen
rit.
sehr weich
p
Wenn du im Land der Träu - me dich ver-
wei-let, ver-setzt der Gott, so had - re nicht mit mir
zart und eindringlich
Wo warst du denn,
p subito
als man die Welt ge - tei-let? Ich war, sprach der Po - et, bei dir.
entrückt
pp
ppp
rit.



Mässig bewegt.

Mit inniger Empfindung.

Mein Auge hing an deinem An-gesich-te, an deines Himmels Harmonie mein

p

sehr ausdrucksvoll.

hoch

Ohr; ver-zeih' dem Gei-ste, der von deinem Lich - te berauscht, das Ir-di-sche ver-

gesteigerter Vortrag

sehr ausdrucksvoll.

tief

Ohr; ver-zeih' dem Gei-ste, der von deinem Lich - te berauscht, das Ir-di-sche ver-

gesteigerter Vortrag

Ped. * Ped. *

Im Hauptzeitmass.

lor. Was tun? spricht Zeus, die Welt ist weggege-ben, der Herbst, die Jagd,

schwer und zurückhaltend

p



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

AMERIKA-HEFT

Wenn wir alle Schöpfungen auf eine ursprüngliche Kraft zurückführen, so erklärt sich das Gemeinsame in allen Werken höchster Kunst: dass sie allgemein verständlich sind, dass sie uns in die einfachsten Stimmungen versetzen und religiös sind . . . In glücklichen Stunden scheint uns die Natur eins mit der Kunst. Und der Mensch, in dem einfacher Geschmack und Empfänglichkeit für alle grossen Eindrücke stärker sind als die Zufälligkeiten einer lokalen und speziellen Bildung, der ist der beste Kunstkritiker. Und ob wir auch die Welt durchstreiften, um das Schöne zu finden, wir müssen es in uns tragen oder wir finden es nicht. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Ralph Waldo Emerson

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

Henry T. Finck
Bedeutende amerikanische Komponisten

Arthur Laser
Musikleben in Amerika

Felix Weingartner
Amerika
Eine zwanglose Plauderei

Dr. Martin Darkow
Stephen C. Foster und das amerikanische Volkslied

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BEDEUTENDE AMERIKANISCHE KOMPONISTEN

von Henry T. Finck-New York

„Who ever reads an American book“ — „wer liest jemals ein amerikanisches Buch?“ fragte ein englischer Schriftsteller vor einigen Dezennien. Er hatte damals Grund dazu, denn selten sah man in einem englischen Laden oder Hause ein in Amerika geschriebenes Werk, und sogar in Amerika selbst war die aus England eingeführte Ware populärer als die einheimischen Romane und anderen Schriften. Die Zeiten haben sich jedoch geändert. In England werden jetzt so viele Bücher aus den Vereinigten Staaten importiert, dass die Verleger sich darüber beklagen, und in Amerika selbst kommt es gegenwärtig selten vor, dass ein besonders populäres Buch einen englischen Verfasser hat.

Mit der Musik stehen wir leider noch auf dem Standpunkt, den früher die Literatur einnahm. „Wer spielt jemals ein amerikanisches Stück oder singt ein amerikanisches Lied?“ kann man jetzt noch in England oder Deutschland fragen, von Frankreich oder Italien gar nicht zu reden. Das schlimmste dabei ist, dass wir uns nicht darüber beklagen können, denn wir selbst kümmern uns wenig um unsere eigenen Komponisten. Amerikanische Opern hört man nie, und in den Konzertsälen sind höchstens zwei bis drei Prozent der Stücke einheimische Produkte; das übrige kommt aus Deutschland, Italien, Frankreich, Russland und Skandinavien.

Allerdings ist eine solche Situation nichts Neues in der Musikgeschichte. Hat man doch selbst in Deutschland bis zum Erscheinen des „Freischütz“ dem Ausländischen, besonders dem Italienischen, den Vorzug gegeben. Musste nicht Mozart fast alle seine Opern italienisch schreiben, und hatte der arme Weber nicht viel zu leiden unter der Tyrannei der italienischen Vorherrschaft in deutschen Opernhäusern? War es nicht später ähnlich in den Konzertsälen von Frankreich? Guiraud, in seinem Buche über Bizet, gibt ein anschauliches Bild von der Situation in Paris vor vierzig Jahren; er beschreibt die Kämpfe, die Pasdeloup zu bestehen hatte, weil er neben den deutschen Klassikern auch für französische Komponisten — darunter Bizet, Massenet, Saint-Saëns — Raum schaffen wollte;

die Zeitungen schimpften, und die Zuhörer drohten, ihr Abonnement nicht zu erneuern! Ich erinnere mich sogar, vor wenigen Jahren in der Pariser Korrespondenz der „Frankfurter Zeitung" gelesen zu haben, dass Arthur Nikisch dort ein Konzert mit ausschliesslich französischem Programm geben wollte, zuletzt aber davon Abstand nahm, weil man ihm sagte, das sei zu riskiert.

Die französische Musik ist über dreihundert Jahre alt, die amerikanische kaum fünfzig; es wäre also ungerecht, von uns in der kurzen Zeit zu viel zu erwarten. Und doch hat Amerika schon Treffliches geleistet — viel mehr als man in Europa weiss und glaubt. Hier ist gleich zu nennen John Knowles Paine, von dem man sagen kann, dass er nicht nur der Nestor der jetzigen amerikanischen Komponisten ist, sondern überhaupt der Erste war, der hierzulande die grossen Kunstformen beherrschte und darin wirklich Originelles leistete. Er wurde am 9. Januar 1839 in Portland, Maine, geboren und wirkt jetzt noch als Professor an unserer ersten Universität, in Harvard.

Das erste, was einem bei Paine auffällt, ist, dass er seine musikalische Erziehung in Deutschland erhielt; und dies ist typisch: bei fast allen unserer bedeutenderen Komponisten ist das der Fall gewesen, und ich sehe darin einen Grund, warum man ihnen in Deutschland mehr Sympathie entgegenbringen sollte. Im Alter von 19 Jahren ging Paine nach Berlin, wo er Orgel, Komposition und Gesang unter Haupt, Wieprecht und Teschner studierte. Drei Jahre blieb er dort und trat während dieser Zeit in verschiedenen deutschen Städten als Orgelvirtuose auf. Nach Amerika zurückgekehrt, wurde er im Jahre 1862 Privatdozent an der Harvard-Universität. Im Jahre 1875 wurde daraus eine Professur für Musik — die erste derartige an irgendeiner amerikanischen Hochschule. Im ersten Jahre musste sich Paine mit einem Dutzend Studierender begnügen; jetzt sind für mehr als zweihundert Studierende drei Assistenten nötig, und verschiedene andere Universitäten haben das gute Beispiel nachgeahmt. Paine ist also für die Musik in Amerika in mehr als einer Weise epochemachend gewesen. Unter seinen Schülern, die sich als Komponisten, Lehrer oder Kritiker einen Namen gemacht haben, sind zu nennen: Foote, Burdett, Thompson, Converse, Atkinson, Coerne, Atherton, Hill, Surette, Johns, Spalding, Apthorp, Goepp, Aldrich, Gardner. Auch Schreiber dieses Aufsatzes gedenkt mit Gefühlen der Dankbarkeit des Unterrichts und der Anregungen, die er in seinen Universitätsjahren von Paine erhielt.

Paine ist keiner von den Vielschreibern, die da glauben, sie müssten jeden Tag so und so viele Seiten leisten, wie man sich etwa vornimmt, täglich ein oder zwei Stunden spazieren zu gehen. Deswegen findet sich verhältnismässig viel Gutes unter seinen Arbeiten. In seinen frühesten Werken

herrscht allerdings, wie zu erwarten, der deutsche Einfluss vor; man hört Bach; Mendelssohn und andere Vorbilder heraus; in seiner ersten grösseren Komposition besonders auch Händel. Dieses Werk, „St. Peter", wurde im Jahre 1874 von der berühmten „Händel- und Haydn-Gesellschaft" in Boston gesungen, und bezeugt, dass Paine schon damals ein Meister der Technik war. Das Werk hat sich nicht im Repertoire erhalten, behauptet aber dennoch seinen historischen Wert, als nicht nur das erste, sondern auch bis heute beste amerikanische Oratorium. Man kann nicht sagen, dass sich die Amerikaner überhaupt besonders für diese Kunstgattung interessieren, während sie in England ja bekanntlich immer noch die Hauptrolle spielt. Sogar in New York, mit seinen 4000000 Einwohnern, wo schon 1873 eine „Oratorio Society" von Leopold Damrosch gegründet wurde, ist so wenig Verlangen nach solchen Werken, dass die genannte Gesellschaft schon längst eingeschlummert wäre ohne Händels „Messias", der jedes Jahr als Weihnachtsgabe zwei volle Häuser macht, deren Ertrag dann das Defizit der anderen zwei oder drei Konzerte decken muss.

Dem Oratorium „St. Peter" schliessen sich einige Kantaten an, darunter „Die Geburt Christi" („The Nativity") mit einem gewaltigen Schlusschor; diese gilt als eines von Paine's besten Werken. Von grösserer Bedeutung ist jedoch die Musik, die er zum „Ödipus Tyrannos" von Sophokles schrieb, als diese Tragödie im Jahre 1881 von Harvard-Studenten in der Originalsprache aufgeführt wurde. Die Partitur besteht aus einer Einleitung, Chören, sechs Oden und einem Nachspiel für Orchester. Der Komponist machte es sich nicht zur Aufgabe, eine Imitation der griechischen Musik — von der wir ohnehin fast nichts wissen — zu versuchen, sondern er wollte eine Musik schaffen, die einerseits zur Tragödie passt und andererseits auf moderne Zuhörer einen ähnlichen Eindruck machen würde, wie die verlorene Originalmusik auf die Griechen. Ob ihm das gelungen ist, kann natürlich kein Mensch sagen; aber soviel steht fest, dass die Musik eine tiefe Wirkung hervorbrachte. Sie wurde gleich im ersten Jahre mit der Tragödie ein halbes Dutzend Mal wiederholt, auch später anderwärts; die Einleitung und einzelne Nummern sind oft Bestandteile unserer Konzertprogramme gewesen. Ein Vergleich dieser Partitur mit Mendelssohns ähnlichen Werken dürfte auch deutsche Gelehrte interessieren.

Für das Musikfest in Cincinnati 1888 komponierte Paine eines seiner originellsten Werke, die Kantate „Song of Promise". Lilli Lehmann war Solistin bei der ersten Aufführung. Besondere Beachtung verdient die Tatsache, dass er vier Jahre später im Auftrage der Verwaltung der Chicagoer Weltausstellung einen Kolumbus-Marsch für die Eröffnungsfeierlichkeiten komponierte. Bei der Philadelphia-Ausstellung im Jahre 1876 war es anders gewesen. Damals schrieb Richard Wagner auf Ver-

langen seinen Centennial-Marsch, sein schwächstes Werk, von dem er ja selbst gesagt haben soll, das Beste daran seien die 20000 Mk., die er dafür bekam!

Dem Liede, das bei fast allen anderen amerikanischen Komponisten eine so wichtige Rolle spielt, hat Paine wenig Aufmerksamkeit geschenkt; dagegen hat er sich fast ein Jahrzehnt mit einer Oper beschäftigt, deren Text er selbst dichtete. Sie betitelt sich „Azara" und ist bei Breitkopf & Härtel mit deutschem und englischem Text erschienen. Das Buch lehnt sich an die alte provenzalische Erzählung „Aucassin und Nicolette" an, die Musik ist unterhaltend und modern in Charakteristik und Technik. Die Maurischen Tänze aus „Azara" sind oft in unseren Konzertsälen gespielt worden, und Direktor Heinrich Conried vom Metropolitan-Opera House in New York unterhandelt gegenwärtig mit dem Komponisten, so dass eine baldige Aufführung wohl zu erwarten ist. Natürlich stehen einer solchen Originalaufführung in Amerika noch viel mehr Schwierigkeiten entgegen als in Deutschland, da unser Publikum sich Neuigkeiten gegenüber merkwürdig spröde verhält, wenigstens im Opernhause.

Abgesehen von dieser Oper liegt der Schwerpunkt von John Paine's Schaffen unstreitig im instrumentalen, besonders orchestralen Gebiet. Unter seinen Klavierwerken ist besonders zu empfehlen das „Album of Pianoforte Pieces", das verschiedene charakteristische Stücke mit poetischen Titeln à la Schumann enthält. Von seinen zwei Symphonieen ist nur die zweite im Druck erschienen, obgleich der langsame Satz der ersten besondere Beachtung verdient. Die zweite, mit dem Titel „Im Frühling", hat fünf Sätze: „Des Winters Abschied, Erwachen der Natur, Mai-Nacht, Eine romantische Geschichte, Die Pracht der Natur". Sie ist jedoch Programmusik mehr im Sinne der Beethovenschen Pastoralsymphonie als in dem der ultramodernen Tonmalerei. Von rein musikalischem Standpunkt ist diese Symphonie ein Meisterwerk, bei weitem das Beste, was Amerika auf diesem Gebiete seither geleistet; sie ist nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Berlin, Hamburg, Leipzig und Wien mit Erfolg aufgeführt worden, doch nicht so oft wie sie es verdiente. Noch bedeutender und empfehlenswerter sind seine zwei symphonischen Dichtungen: „Der Sturm" und die „Inselphantasie". In diesen zeigt sich Paine von seiner modernsten Seite, besonders in letzterer, die ihre Entstehung zwei Bildern verdankt. Diese Bilder, von Appleton Brown gemalt, zeigen Ansichten von den „Isles of Shoals" benannten Inseln, nahe der Küste von New Hampshire, wo Paine oft im Sommer weilt. Die Musik, die das Meer in verschiedenen Stimmungen sich hören lässt, ist höchst interessant.

Zum Beginn seiner Laufbahn war Paine, wie schon angedeutet,

sehr konservativ im Geschmack und Urteil; in seinen späteren Werken jedoch zeigt er sich kühn und modern auf harmonischem Gebiete; seine Instrumentation zeitigt oft prachtvolle Blüten. Vor dreissig Jahren zählte er zu den Gegnern Wagners; allmählich aber wurde aus dem Saulus ein Paulus, und als vor zwei Jahren das Wagner-Denkmal enthüllt wurde, war er es, der als Repräsentant der amerikanischen Musik nach Berlin geschickt wurde, um das Gedächtnis des Meisters zu ehren. Bei dieser Gelegenheit wurde die Ouvertüre zu seinem „Ödipus" aufgeführt.

Noch manches wäre über Paine's Schaffen und Wirken zu sagen, doch darf ich nicht zu lange bei ihm weilen, und will nur noch erwähnen, dass seine zwei letzten Kompositionen — eine Musik zu den Schlusszenen von „Die Vögel" des Aristophanes und ein offizieller „Hymn of the West", für die Eröffnung der Weltausstellung in St. Louis — sich seinen allerbesten Werken anreihen. —

Hugo Riemann macht in seinem „Musiklexikon" Grieg den Vorwurf, dass er sich die Beschränkung nationaler Charakteristik auferlegt und statt der musikalischen Weltsprache mehr oder weniger einen lokalen Dialekt spricht. Paine's Musik kann man einen solchen Vorwurf nicht machen. Es ist darin wenig oder nichts, das nicht ebensowohl von einem modernen deutschen Komponisten hätte geschrieben werden können. Man kann die Sache aber auch von einem anderen Standpunkt aus ansehen. Tschaikowsky erzählt in einem seiner Briefe an Frau von Meck, dass Hans Richter im Jahre 1878 seine dritte Symphonie in einem Wiener Konzerte aufführen wollte: „nach einer Probe hat aber der Vorstand der philharmonischen Gesellschaft die Symphonie zu russisch gefunden und dieselbe einstimmig abgelehnt". Seit jener Zeit haben die Wiener, und die Musikliebhaber allerwärts, noch viel „russischere" Musik zu geniessen gelernt, ebenso wie die Feinschmecker aller Nationen den Kaviar zu schätzen wissen. In der Tat, man verlangt jetzt besonders nach einem pikanten nationalen Ton: man liebt Liszt und Dvořák, Grieg, Chopin und Tschaikowsky mehr und mehr, eben weil sie Ungarn, Böhmen, Norwegen, Polen und Russland in der Musik repräsentieren. Und das führt uns auf die wichtigen Fragen: „Gibt es eine eigentlich amerikanische Musik, und wird es jemals eine geben?"

Es ist anerkannt, dass der eigentümliche Geist der Musik irgendeines Landes sich grossenteils aus dem Volksliede entwickelt; Amerika aber hat kein eigentliches Volkslied, denn das Land ist jung, hatte bis vor hundert Jahren kaum eine Ahnung von echter Musik, und ist aus Einwanderern aus aller Herren Ländern zusammengesetzt. Es fehlt ihm also gerade das, was für die Entstehung einer nationalen Volksmusik nötig ist. Allerdings hat man vielfach versucht, eine amerikanische Kunstmusik auf

der Basis von Neger- und Indianer-Melodieen aufzubauen, aber das hat nie weit geführt und ist eigentlich ein Unsinn, denn wir sind doch keine Neger und Indianer.

Als Dvořák drei Jahre in New York weilte, als Direktor des National-Conservatory, interessierte er sich sehr für Negermelodieen;[1]) ich selbst war ihm behilflich, Sammlungen von solchen aufzutreiben. In seiner prächtigen Symphonie „Aus der neuen Welt" und zwei Kammermusikwerken — einem Quartett und einem Quintett — hat er eine Art Destillat dieser pikanten Weisen angewendet, und eine Zeitlang schien er zu glauben, er habe dadurch den hiesigen Komponisten den Weg zu einer charakteristischen amerikanischen Musik gezeigt. Er irrte sich aber. Die wirkliche Negermusik, die in den Südstaaten gesungen wird, ist durchaus afrikanisch. Allerdings hat sie sich etwas modifiziert unter dem Einfluss der europäisch-amerikanischen Musik, und hier ist besonders Stephen Foster zu nennen, der unter solchen gemischten Verhältnissen eine Art Melodieen entwickelte, die weder afrikanisch noch europäisch sind, sondern als eine Art echten Volksliedes (denn Kunstlieder sind sie nicht) bezeichnet werden können. Da aber, wie ich höre, über Foster ein spezieller Artikel in diesem Heft[2]) erscheint, will ich nichts weiteres hierüber sagen.

Die Indianer sind wenigstens echte Amerikaner; dennoch werden ihre Melodieen nie als Basis einer besonderen Kunstmusik Verwendung finden können; sie sind grösstenteils zu dürftig, zu barock und eckig, um einem Komponisten von besonderem Nutzen zu sein. Von den Wilden selbst gesungen, sind sie sehr interessant, lassen sich aber schwer mit Harmonieen verketten;[3]) das Resultat ist meist so, wie wenn man einen Indianerhäuptling in einen Frack oder seine squaw in ein seidenes Ballkleid steckt: es steht ihnen nicht! Unter allen den Versuchen, die gemacht worden sind, um diese wilde Musik zu zivilisieren, ist der bei weitem interessanteste und bestgeglückte der von Edward Mac Dowell, dem amerikanischesten aller unserer Komponisten. Die Themen der verschiedenen Sätze seiner „Indian Suite" sind echte Indianermusik. Bekanntlich versteht es der Wilde, auch mit seinen rohen Mitteln, die verschiedensten Gefühle auszudrücken oder anzuregen: Liebe, kriegerische Aufregung, Trauer usw. Mac Dowell's Suite bringt diese verschiedenen Seiten des Gemütslebens zu einem höchst effektvollen Ausdruck; aber seine eigene Kunst und seine eigenen Zutaten sind bewundernswerter als die geborgten Indianermelodieen,

---

[1]) Vgl. hierüber auch den Artikel „Rag Time" von Dr. Gustav Kühl in „Die Musik" Jahrg. I, Heft 22.

[2]) Siehe den Aufsatz von Dr. Darkow S. 258 ff.

[3]) Vgl. den Artikel von A. von Ende „Die Musik der nordamerikanischen Indianer" in „Die Musik" Jahrg. II, Heft 10.

die er bearbeitet. Das Werk wird hier oft gespielt und allgemein bewundert. Dass es auch in Deutschland Anerkennung finden würde, darf ich daraus schliessen, dass eine andere Suite von ihm — op. 42 — in Breslau in einer Saison ein halbes Dutzend Mal gespielt wurde.

Es mag paradox klingen, aber ich behaupte, dass Mac Dowell's „Indian Suite" echte amerikanische Musik ist, nicht weil Indianermelodieen darin verwendet sind, sondern ungeachtet dieser Tatsache! Damit soll gesagt sein, dass das Amerikanische darin in der Individualität des Komponisten liegt. Man hat das nationale Element in Fällen wie bei Chopin und Grieg vielfach überschätzt; man hat manches Plagiat an ihnen begangen, weil man glaubte, gewisse melodische und harmonische Eigentümlichkeiten seien von diesen Komponisten selbst der polnischen und norwegischen Volksmusik entlehnt worden, während sie in Wirklichkeit Eingebungen ihres eigenen Genies waren. Grieg selbst hat einmal in einem Briefe an mich diese Tatsache berührt. Daraus folgt die von Historikern gewöhnlich unbeachtete Lehre, dass nationale Eigentümlichkeiten ebensowohl von einem Komponisten herrühren können wie von einem Bauern, der ein Volkslied zum erstenmal singt. Für uns Amerikaner ist diese Tatsache von äusserster Wichtigkeit; unsere einzige Hoffnung, jemals eine erkennbar nationale Musik zu bekommen, liegt in der Individualität unserer Komponisten. Die eigentümliche, noch nie dagewesene Mischung aller Völker der Erde, verbunden mit klimatischen, elektrischen und anderen Einflüssen, hat einen wirklichen amerikanischen Menschentypus geschaffen, den man in Europa leicht erkennt, besonders bei den Damen. Die Zeit wird kommen, wo man amerikanische Musik auf ähnliche Weise erkennen wird. Ja, diese Zeit ist schon da! Ich bitte den Leser, einige von den Kompositionen Mac Dowell's zu singen oder zu spielen; er wird sich gleich sagen: „Das hat kein Deutscher, kein Italiener, kein Franzose, kein Russe komponiert; hier und da finde ich Anklänge an die Musik dieser Länder, aber als Ganzes ist es etwas Neues." Ja, es ist etwas Neues, es ist die lange gesuchte und erhoffte amerikanische Nationalmusik!

Edward Mac Dowell ist noch ein junger Mann; er wurde am 18. Dezember 1861 in New York geboren. Teresa Carreño gab ihm Klavierunterricht; im fünfzehnten Lebensjahre nahm ihn seine Mutter, eine geistreiche Frau, nach Paris, wo er im Konservatorium Aufnahme fand. Hier gefiel es ihm aber nicht besonders; es ärgerte ihn, dass die Lehrer, wenn ihnen eine Stelle oder eine Harmonie in einer deutschen Sonate nicht gefiel, sie einfach ausliessen oder änderten. Er entschloss sich, nach Deutschland zu gehen, wo man vor den Klassikern mehr Respekt haben würde. Zuerst wandte er sich nach Stuttgart, wo ihm aber die

Klavierunterrichtsmethode zu trocken vorkam. Der Violinist Sauret riet ihm, nach Wiesbaden zu gehen, wo Carl Heymann und Louis Ehlert weilten. Ehlert erkannte sofort, dass er ein junges Genie vor sich habe. Er weigerte sich, ihm Unterricht zu geben, fügte aber hinzu: „Es wird mich freuen, mit Ihnen zusammen zu studieren." Ehlert wollte Hans von Bülow für ihn als Klavierlehrer gewinnen; der reizbare Hans aber schrieb, er hätte keine Zeit an einen amerikanischen Jungen zu verschwenden. Mac Dowell folgte deshalb Heymann nach Frankfurt und wurde als Schüler in das damals unter Raffs Direktion stehende Konservatorium aufgenommen.

Mac Dowell verehrte Heymann als Lehrer und weil er „es wagte, die Klassiker so zu spielen, als ob sie wirklich Blut in ihren Adern gehabt hätten". Als Heymann das Konservatorium verliess, wünschte er, dass Mac Dowell sein Nachfolger werde, und Raff war damit einverstanden; Cossmann und Faelten aber protestierten dagegen, weil der Amerikaner zu jung sei; er ging schliesslich nach Darmstadt, wo er als erster Klavierlehrer am Konservatorium angestellt wurde. Er blieb aber nicht lange; die anstrengende Arbeit — vierzig Stunden in der Woche — schädigte seine Gesundheit und schliesslich kehrte er nach Frankfurt zurück. Er versuchte als Konzertgeber in verschiedenen Städten etwas zu verdienen — natürlich ohne Erfolg; man weiss aus Hans' von Bülow Jugendbriefen, was ein unbekannter Pianist zu erwarten hat. Dann ging er, Raffs Rat folgend, nach Weimar, wo er bei Liszt herzliche Aufnahme fand. Liszt ersuchte d'Albert eines Tages, den zweiten Klavier-(Orchester-)Teil des ersten Klavierkonzertes von Mac Dowell zu spielen. Nachher klopfte er d'Albert auf die Schulter und sagte ihm, er müsse fleissig sein, wenn er mit dem Amerikaner Schritt halten wolle. Später lud Liszt Mac Dowell ein, seine erste Klaviersuite in einem Konzert des Allgemeinen Musikvereins in Zürich zu spielen.

Man könnte also sagen, Mac Dowell sei auch eine von Liszts „Entdeckungen", wenn es nicht Tatsache wäre, dass Raff schon vorher sein Talent erkannt hatte. Eines Tages sagte er zu seinem Schüler: „Sie werden berühmt sein, wenn ich vergessen bin." Raffs Tod war für Mac Dowell ein harter Schlag; er liebte seinen Lehrer auch als Menschen, und es schmerzte ihn zu erfahren, dass, während Raff mit einem Gehalt von 6000 Mark zufrieden sein musste, sein Nachfolger gleich das Doppelte bekam. Ein Freund Mac Dowell's — Templeton Strong, auch als Komponist bekannt — kaufte das Manuskript der Waldsymphonie für Tausend Mark — also für mehr als Raff von seinem Verleger bekommen hatte. Nun folgten einige Jahre, in denen Mac Dowell mit seiner jungen, begabten Frau (eine seiner Schülerinnen in Frankfurt) in Wiesbaden lebte, seine ganze Zeit der Komposition widmend. 1889 kehrte er nach Amerika zurück, zuerst

nach Boston; im Jahre 1896 übernahm er die soeben geschaffene Stelle eines Musikprofessors an der Columbia-Universität in New York, die er sechs Jahre bekleidete, aber schliesslich aufgab — aus zwei Gründen hauptsächlich: erstens, weil die anstrengende Arbeit ihm zu wenig freie Zeit zum Komponieren übrig liess, zweitens, weil er an dieser Stätte nicht das Verständnis für die Bedeutung der Musik und der Kunst überhaupt fand, auf das er gehofft hatte. Von den Professoren hatten die wenigsten auch nur eine blasse Ahnung davon, dass die Musik etwas mehr als eine Spielerei und ein trivialer Zeitvertreib sei; und was die Studenten betrifft — wenigstens die grosse Mehrzahl — so wurden sie von dem abdankenden Professor als „junge Barbaren" bezeichnet — ein Ausdruck, der in der Presse nicht geringes Aufsehen erregte. Alle Versuche, Mac Dowell der Universität zu erhalten, auch nur als nominellen oder Ehrenprofessor, scheiterten. Er lebt seither der Komposition und nimmt einige Schüler an — wenn sie ihm passen. Den Sommer über weilt er gewöhnlich auf seinem romantischen Landsitz in dem New Hampshire-Gebirge, wo er in einem im Walde verborgenen Blockhaus seine schönsten Melodieen und reizvollsten Harmonieen findet.

Man muss diese biographischen Details kennen, um Mac Dowell's Stellung in der Musikgeschichte Amerikas zu würdigen. Er ist der richtige amerikanische Kosmopolit und dabei eine originelle Individualität. Man findet in seiner Musik reizende schottische Anklänge: seine Familie stammt aus Schottland; er hat in Frankreich kurze Zeit, in Deutschland jahrelang studiert: und auch das hat auf ihn tiefen Eindruck gemacht; seine frühesten, in Deutschland geschriebenen und gedruckten Lieder und Klavierstücke sind entschieden nach deutschen Mustern gebildet, obgleich sich auch hier schon persönliche Linien und Farben bemerkbar machen. In seinen späteren Werken aber ist die Individualität, sowie die Nationalität so unverkennbar wie bei Chopin oder Grieg; man sagt sofort nicht nur: „das ist amerikanisch", sondern auch: „das ist von Mac Dowell".

Für Orchester hat Mac Dowell verhältnismässig wenig geschrieben. Ausser den zwei schon erwähnten Suiten, denen sich eine soeben vollendete Suite für Streichorchester anschliesst, sind zu erwähnen drei symphonische Dichtungen: „Hamlet and Ophelia", „Lancelot and Elaine", „Lamia", und zwei Fragmente aus dem Rolandslied: „Saracens and Lovely Alda". Wie diese Titel andeuten, gehört Mac Dowell zu den Programmusikern. Jedenfalls hat Raff hier mit seinen Symphonieen „Im Walde", „Lenore" und ähnlichen Werken auf die Phantasie seines Schülers gewirkt; jedoch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Mac Dowell auch ohne diese Vorbilder seine Kompositionen vorzugsweise mit der Poesie in Verbindung gebracht hätte. Hat er doch selbst ein entschiedenes




poetisches Talent, von dem ein kleiner Band Gedichte Zeugnis gibt. Viele seiner Lieder sind auf eigene Texte komponiert, und er liebt es auch, den Inhalt seiner Klavierwerke durch einige vorgedruckte dichterische Zeilen anzudeuten. In seinen Orchesterwerken hat er sich aber an die grossen Dichter — Shakespeare, Tennyson, Keats und den Verfasser des Rolandslieds — angeschlossen; jedoch nur im allgemeinen, ohne eine eigentliche musikalische Erzählung à la Berlioz zu versuchen. So schrieb er z. B. in bezug auf „Lancelot and Elaine", als diese Tondichtung vor einigen Jahren von Theodor Thomas in Chicago aufgeführt wurde:

„Ich gab meiner Musik diesen Namen, einfach weil sie durch Tennyson's Gedicht angeregt wurde. In meinen enthusiastischesten Programmusikjahren hätte ich niemals behauptet, meine symphonische Dichtung müsse für jedermann ‚Lancelot and Elaine' bedeuten. Für mich aber bedeutete sie das, und in der Hoffnung, dass andere den künstlerischen Genuss mit mir teilen möchten, gab ich meiner Musik jenen Titel."

„Hamlet and Ophelia" sind zwei thematisch verbundene Tonbilder. Alle diese symphonischen Dichtungen zeichnen sich sowohl durch reiche Erfindung wie durch Orchesterpracht aus; in letzterer Beziehung erinnert Mac Dowell eher an Dvořák oder Tschaikowsky als an Richard Strauss.

Von den Klavierwerken sind die beiden Konzerte am bekanntesten, besonders das zweite, das Teresa Carreño gewidmet und von ihr oft in Deutschland gespielt worden ist; das Scherzo muss sie gewöhnlich wiederholen. Dasselbe Konzert hat der Komponist selbst vor zwei Jahren in einem Philharmonischen Konzert in London mit grossem Erfolge gespielt und 1894 in einem Philharmonischen Konzert in New York. Obgleich Mac Dowell sich nicht ausschliesslich dem Klavierspiel widmet, spielt er mit glänzender Virtuosität, dabei mit wunderbarer Zartheit, Klangschönheit und Gefühlswärme. Von Zeit zu Zeit macht er eine amerikanische Tournee, auf der er hauptsächlich seine eigenen Kompositionen spielt. Seine „Twelve Virtuoso-Studies" geben den geübtesten Klavierhelden harte Nüsse zu knacken und haben dabei musikalischen Wert. Viele von Mac Dowell's Bewunderern halten seine Klaviersonaten für seine besten Werke. Es sind deren vier, mit den Namen: „Tragica", „Eroica", „Norse" und „Keltic"; in der Form sind sie ziemlich frei und plastisch, doch merkt man hier und da die Fesseln. Die zwei letzten sind Edvard Grieg gewidmet, der von allen Komponisten den tiefsten Einfluss auf Mac Dowell ausgeübt hat; dabei ist zu berücksichtigen, dass diese Komponisten beide aus Schottland stammen. In der „Keltic"-Sonate hat jedenfalls das Ahnengefühl mitgeholfen, den Komponisten zu einem Meisterwerke zu begeistern. Mit der ersten Sonate hat der berühmte Pianist und Pädagoge, Dr. William Mason, in einem Sommer-Hotel auf den Shoals-Inseln einmal ein interessantes Experiment gemacht. Er spielte

sie eines Tages im Musikzimmer, doch niemand kümmerte sich darum. Am nächsten Tage spielte er sie wieder, und einige Gäste hörten zu. Das ging so eine Woche; der Zuhörerkreis wurde immer grösser, und schliesslich musste die Sonate täglich „auf allgemeines Verlangen" wiederholt werden. In einem solchen Experiment liegt für einen strebsamen Komponisten sowohl Ermutigung als Entmutigung. Es beweist, dass man das Publikum für das ernste Gute interessieren kann, aber auch, dass dazu Zeit und Wiederholung nötig ist. Die rechte Zeit für die Mac Dowell-Sonaten wird später kommen. Wurden doch Beethovensche Sonaten in London erst 1848 öffentlich vorgetragen!

Mir selbst sind Mac Dowell's kürzere Klavierstücke noch lieber als seine Sonaten; manche davon sind nicht schwer, so dass auch ein Dilettant sie spielen kann. Unter den früheren befinden sich die üblichen Salonstücke; die späteren aber, besonders von opus 51 an, sind fast alle originell, jeder Takt Mac Dowell. Er ist kein Verächter des Wohllauts und der Melodie, wie so viele seiner Kollegen, die wohl deshalb Melodieen verschmähen, weil sie keine erfinden können. Im Gegenteil, die Melodie ist ihm immer die Hauptsache; man könnte von ihm sagen, was Brahms von Dvořák sagte: „Dem fällt immer etwas ein!" Allerdings ist er kein Vielschreiber; er komponiert nur, wenn ihm etwas — eine Melodie — einfällt. Möchten doch andere moderne Komponisten — in Italien, Frankreich und Deutschland ebensowohl wie in Amerika — diesem guten Beispiele folgen! Neben den individuellen Melodieen findet man aber bei Mac Dowell auch höchst interessante individuelle Harmonieen und frappante Modulationen, die einem das Herz rühren wie bei Schubert, Chopin und Grieg. Manchmal ist er auch dissonanzenselig, aber niemals Kakophonist um der Kakophonie willen. Eigentümlich berührt in den späteren Werken die Seltenheit von Anklängen an andere Komponisten: er ist erstaunlich originell und uneuropäisch. Dvořák machte mich einmal darauf aufmerksam, dass die grossen Komponisten immer in ihren langsamen Sätzen ihr Bestes leisten. Auch in dieser Hinsicht reiht sich Mac Dowell den echten Meistern an.

Spitta sagt in dem Artikel über Schumann, den er für Grove's „Dictionary of Music and Musicians" schrieb, dass Schumann in seinen Klavierstücken mit poetischen Titeln ein Ausdrucksmittel erfand, das gleichsam zwischen der rein instrumentalen und der vokalen Musik schwebt und dadurch einen unbestimmten, geheimnisvollen Charakter erhält, den man mit Recht romantisch nennen kann. Ähnliches und doch Verschiedenes finden wir bei Mac Dowell. Während Schumann seine poetischen Titel zumeist erst nach dem Stück erfand, ist bei ihm die Poesie der Ausgangspunkt. Alle seine kurzen Stücke haben Titel und einige dichterische Zeilen als Inhaltsangabe, die zumeist von ihm selbst herrühren. Man könnte ihn

also der deutschen romantischen Schule zuzählen, aber das geht nicht, denn weder seine Musik noch seine Dichtung ist deutsch; beide sind echt amerikanisch. Man nehme z. B. die Waldszenen („Woodland Sketches," opus 51), bestehend aus zehn Nummern: „An eine wilde Rose," „Irrlicht," „An einem alten Zusammenkunftsort," „Im Herbst," „Von einer Indianerhütte," „An eine Wasserlilie," „Vom Onkel Remus," „Eine verlassene Farm," „Der Wiesenbach," „Beim Sonnenuntergang erzählt." Nicht nur die verlassene Farm und die Indianerhütte, sondern alles ist hier amerikanisch; einem Deutschen müssen diese Skizzen so fremdartig erscheinen wie die norwegischen Szenen bei Grieg; und da die Deutschen fast alle Naturschwärmer sind, wird ihnen auch eine Haupteigentümlichkeit von Mac Dowell gefallen, die darin besteht, dass die meisten seiner Klavierstücke, sowie seiner Lieder, das Naturleben schildern. Es ist viel frische Luft, viel Ozon in dieser Musik!

Vielleicht noch interessanter als die „Waldszenen" sind die acht „Sea Pieces" (obgleich mir das liebste aller Mac Dowell'schen Stücke „An eine Wasserlilie" ist, das mich oft zu Tränen gerührt hat). Die acht „Seestücke" schildern das Meer in allen Phasen und Launen. No. I ist eine dröhnende Apostrophe: „Ozean, du Ungeheuer," in der man das Brausen wie das Flüstern der Wellen hört. No. II malt in schillernden Farben einen Eisberg, der vom hohen Norden langsam seinem Tode in den warmen Gewässern entgegenschwimmt. Der Titel von No. III: „A. D. MDCXX" gibt den Schlüssel zur ganzen Serie dieser „Sea Pieces". Es war im Jahre 1620, dass die englischen „Pilgrims" in dem Schiffe „Mayflower" nach Amerika fuhren. Ihr kräftiger, ernster, unbeugsamer Charakter findet in der Musik sein Echo. No. IV zeigt uns den gestirnten Himmel mit dem bleichen Monde, und in No. V hören wir ein frisches, wundervolles Matrosenlied, in dem sich die Erinnerung an verlassene Rosen und Mädchen mit freudiger Hoffnung auf die Zukunft mischt. Es ist ein Kabinetstück, das sich den besten Schumannschen Stücken zugesellen dürfte. „Aus der Tiefe" betitelt sich No. VI: „Und wer ergründet die dunklen Geheimnisse des Meeres?" No. VII heisst „Nautilus: ein Feenboot mit Feensegeln"; und die letzte Nummer, VIII, „In Mid-Ocean," betont und vertont noch einmal das unerbittliche Ungeheuer, auf dem, inmitten der zwei Kontinente, der Sterbliche, sich unsterblich wähnend, hilflos schwimmt.

Diesen zwei Sammlungen kurzer Stücke schliessen sich zwei spätere an: „Fireside Tales" und „New England Idyls," sowie verschiedene andere aus früheren Jahren. Deutschen Pianisten, die sich und ihrem Publikum einen Begriff von amerikanischer Musik geben möchten, empfehle ich besonders von den oben erwähnten Stücken: „An eine Wasserlilie" und das „Matrosenlied", sowie die „Keltic-Sonate"; ausser diesen auch „Der

Adler" („The Eagle"), dessen jäher Sturz auf die Erde höchst frappant vertont ist, und das schauerliche Märchen: „Scotch Poem," das ein Heinesches Gedicht von der im Schloss am Meer eingemauerten Jungfrau musikalisch nacherzählt.

Besser noch als die Klavierstücke gefallen mir seine Lieder. In meinem Buche: „Songs and Song-Writers" habe ich ihnen zwölf Seiten gewidmet; hier bleibt mir leider nur Raum für einige kurze Andeutungen. Die frühesten von ihnen sind nach deutschen Mustern gebildet und haben deutsche Anklänge. Von opus 33 an aber haben wir den unverkennbaren Mac Dowell. Da ist z. B. das reizende „Idyll", in dem eine Hummel mit einer Glockenblume buhlt, mit der süssesten Melodie und den verliebtesten Harmonieen. Dann kommen — um nur einige Perlen zu erwähnen — das köstliche schottische „My Jean" und das most musical most melancholy „Menie", bei dem mir immer noch die Augen feucht werden, obwohl ich es schon hundertmal gehört habe — zu Hause natürlich, denn die professionellen Sänger haben diese Kleinodien noch nicht entdeckt, und werden sie wohl nicht entdecken, solange Mac Dowell so töricht ist, am Leben zu bleiben — er zählt leider erst 44 Jahre! Eigentlich populär geworden sind erst drei oder vier von diesen Liedern, vor allem das hübsche „Thy beaming eyes" (opus 40) und das noch schönere „The Robin sings in the appletree" („Rotkehlchen singt im Apfelbaum"). Letzteres gehört in die Sammlung, benannt „Eight Songs", opus 47 (im Verlag von Breitkopf & Härtel): acht Lieder, jedes ein Juwel. Da der Komponist, wie gesagt, noch lebt, kann ich meiner Bewunderung für diese Lieder leider nicht vollen Ausdruck geben, ohne mich dem Hohn der professionellen Musiker auszusetzen. Dennoch wage ich zu behaupten, dass seit Schubert nichts Schöneres und nichts Originelleres als diese „Eight Songs" in irgendeinem Lande erschienen ist. Hier ist etwas ganz Neues — so neu, wie die Lieder in dem vierten Grieg-Album (Peters), deren wundervolle Originalität leider auch noch nicht genügend von Fachmusikern erkannt oder wenigstens anerkannt ist. Und hier möchte ich mich mit einer Bitte an das deutsche Publikum wenden, die mir sehr am Herzen liegt. Obgleich in Amerika geboren, bin ich deutscher Abkunft — ich schreibe diesen Aufsatz deutsch. Seit 24 Jahren habe ich als Musikkritiker für die deutsche Kunst gekämpft, zuerst unter grossen Schwierigkeiten; die Amerikaner hielten damals Italien für das einzige wirklich musikalische Land. In dieser ganzen Zeit hat es mich oft betrübt, dass man sich in Deutschland so blutwenig um die Musik in Amerika bekümmert. Die Sänger und Pianisten kommen zu uns übers Meer und holen sich Gold, denken aber fast nie daran, auch für die vernachlässigten Komponisten hierzulande etwas zu tun, durch den Vortrag ihrer Lieder

oder Klavierstücke. Als einzige Belohnung für meine Pionierarbeit bitte ich nun deutsche Künstler, mir Glauben zu schenken, und einige von den in diesem Aufsatz besonders hervorgehobenen Kompositionen öffentlich vorzutragen. Sie werden gewiss auch ihre Belohnung dafür finden. Sind doch einige amerikanische Schriftsteller in Deutschland sehr populär geworden und zwar gerade diejenigen, die am meisten amerikanisch sind, wie Bret Harte und Mark Twain. Aus demselben Grunde bin ich überzeugt, dass das deutsche Publikum solche Kompositionen wie die „Waldscenen", die „Seestücke" und die „Acht Lieder" von Mac Dowell nur einige Male zu hören braucht, um sie alsbald lieb zu gewinnen; und dadurch wäre der Anstoss gegeben, sich mit unserer Musik überhaupt näher zu befassen. Das sollte der Deutsche eigentlich schon aus patriotischen Gründen tun; denn bekanntlich verliert sich ja das deutsche Eigenwesen hierzulande fast ganz im englischen und amerikanischen: unsere Musik aber beruht auf deutscher Grundlage und wird immer darauf beruhen, denn England hat dafür keinen Ersatz zu bieten. Das Erscheinen eines Sonderheftes „Amerika" in dieser Zeitschrift ist für mich ein erfreuliches Zeichen einer endlichen Annäherung.

Mit Ausnahme von Mac Dowell ist vielleicht keiner der Komponisten in den Vereinigten Staaten so uneuropäisch, so echt amerikanisch und individuell wie Edgar Stillman Kelley. Seine Vorfahren verliessen Europa im Jahre 1630; er selbst wurde im Staate Wisconsin im Jahre 1857 geboren, ist also ein „Westerner". Wie die meisten seiner Kollegen, studierte auch er einige Jahre in Deutschland, am Konservatorium in Stuttgart. Im Jahre 1880 kehrte er in sein Heimatsland zurück und ging nach dem fernen Westen. Er war einer der ersten gediegenen Musiker, die in San Francisco einen Wirkungskreis suchten; als Lehrer wie als Kritiker (er führt eine gewandte Feder und kann ebensowohl gelehrt als feuilletonistisch schreiben) machte er sich bald einen Namen in der Metropole Kaliforniens und schrieb hier sein erstes bedeutendes Werk, die melodramatische Musik zu „Macbeth". Drei Wochen lang machte dieses Werk volle Häuser in San Francisco. Die Musik bezeugt eine frappante Gabe für Charakteristik, die sich auch in seinen späteren Werken bewährte, besonders in der begleitenden Musik, die er für die dramatische Bearbeitung des Romans „Ben Hur" schrieb. Dieser Roman, von dem schon mehr als eine Million Exemplare verkauft worden sind, machte auch als Theaterstück grosses Aufsehen. Obgleich nur Sachverständige imstande waren, die Kenntnis der arabischen und griechischen Musik, die dieses Werk bezeugt, zu würdigen, so wurde doch auch das Publikum ergriffen von dem Reiz dieser eigentümlichen Musik, die neben der genannten Eigenschaft auch nirgends wirkliche Erfindungskraft vermissen lässt, und sich den



EDWARD MAC DOWELL

IV. 16

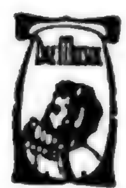




IV. 16

JOHN K. PAINE





EDGAR STILLMAN-KELLEY

IV. 16

Situationen wundervoll anschmiegt. Man sagt sich gleich, dass der Autor zum Opernkomponisten geradezu prädestiniert ist. Kelley hat auch eine komische Oper geschrieben; sie heisst „Puritania“ und erlebte in Boston allein hundert Aufführungen. Leider hat er seither auf diesem Gebiete nichts mehr geschaffen. Einige von seinen Liedern und Klavierstücken sind populär geworden, darunter etliche, die ein chinesisches Gepräge tragen. Wie verschiedene seiner Kollegen Neger- und Indianerthemen verwendeten, so machte sich Kelley chinesische Musik dienlich und zwar mit soviel Geschick, dass die bezopften Leute, die ja in San Francisco eine so grosse Rolle spielen, selbst daran ihre Freude hatten. Schon als Kuriosum dürfte seine Chinesische Suite für Orchester „Aladdin“ in deutschen Konzertsälen interessieren (wie sie übrigens nicht ganz unbekannt ist); sie ist aber weit mehr als ein Kuriosum. Gewisse barocke Effekte werden Zuhörer und Orchestermusiker, die mit Richard Strauss vertraut sind, nicht genieren. Rupert Hughes hat in seinem Buche „Contemporary American Composers“ eine eingehende Analyse dieser chinesischen Suite gegeben. Kelley hat auch entschiedenes Talent für komische Effekte in der Musik: Beispiele finden sich in dieser Suite, in seinem Liede „The Lady Picking Mulberries“, das auch in London und Paris populär geworden ist, und besonders in seiner humoristischen Symphonie: „Gulliver in Lilliput“. In seinem kürzlich erschienenen Buche „The History of American Music“ nennt Louis C. Elson treffend Kelley einen „musikalischen Bret Harte“. Kelley lebt gegenwärtig in Berlin; er ist noch jung und wird wohl noch manches zur Ehre Amerikas komponieren.

Der ersten einer unter den amerikanischen Tondichtern (manche halten ihn für den allerersten) ist George W. Chadwick, der gegenwärtig Direktor des New England-Konservatoriums in Boston ist, in dem er zuerst Unterricht erhielt. In Michigan verdiente er sich durch Unterricht genug Geld, um einige Jahre in dem Mekka aller jungen Musiker studieren zu können: zuerst in Leipzig bei Jadassohn und Reinecke, nachher in München bei Rheinberger. Im Jahre 1880 machte er Boston zu seiner Heimat. Chadwick zeichnet sich besonders durch seine Vielseitigkeit aus; als Orgelvirtuose, Kapellmeister, Lehrer fand er bald allseitig Anerkennung, und als Komponist hat er fast alle Zweige der Tonkunst kultiviert. Seine „Rip van Winkle“-Ouvertüre wurde schon 1879 in Leipzig aufgeführt; sie hat weniger Gehalt als die späteren Ouvertüren: „Thalia“, „Melpomene“ und „Adonais“. Von seinen drei Symphonieen, die in Boston schon mehr als zwanzig Aufführungen erlebt haben, ist vielleicht die beste die zweite, die auch schon dadurch interessiert, weil in ihr, wie später in Dvořák's „Aus der neuen Welt“, Neger- oder Plantagen-Melodieen zur Verwendung kommen. Eine erfolgreiche komische Oper „Tabasco“

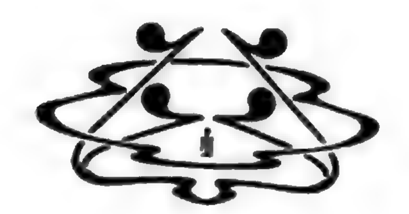
steht allein unter seinen Werken; seine Muse hat sich zumeist für ernstere Gattungen begeistert. Er hat viel für die Kirche geschrieben, daneben verschiedene weltliche Kantaten. Seine „Judith" ist eine Art geistliche Oper à la Rubinstein; obwohl für die Bühne bestimmt, ist sie seither nur in Konzertsälen gehört worden. Auch auf dem in Amerika wenig bebauten Felde der Kammermusik hat er sich mit fünf Streichquartetten hervorgetan. Unter seinen Klavierstücken befindet sich nicht viel Wertvolles, dagegen haben manche seiner Lieder eine wohlverdiente Anerkennung gefunden. „Allah" ist ein Meisterlied, das in allen Ländern gesungen werden sollte, und sein „Du bist wie eine Blume" reiht sich den allerbesten Vertonungen dieses Heineschen Gedichtes an. Reizend auch sind die Lieder „Bedouin Love Song", „Nocturne", „Song from the Persian", „Sorais' Song", „Request", „Green grons the Willow", „He loves me", „Before the Dawn" u. a. Hier zeigt sich Chadwick von seiner besten Seite.

Im ganzen genommen ist Chadwick mehr konservativ als Neuerer. Dasselbe ist auch der Fall mit Parker und Foote, zwei anderen Komponisten, die in diesem Zusammenhang kurz besprochen werden mögen, weil ihre Werke besser bekannt sind als die einiger nicht weniger begabten Kollegen, und weil sie einen besonderen Typus repräsentieren.

Obgleich Horatio Parker (1863 geboren) auch einige Jahre in Deutschland (unter Rheinberger) studierte, so wendet sich seine Musik doch mehr an englischen als an deutschen Geschmack. Er ist der erste Amerikaner, dem es gelang, an einem der grossen Musikfeste in England zu Gehör zu kommen. Sein Oratorium „Hora Novissima" machte Aufsehen, als es im Jahre 1899 unter seiner Leitung in Worcester aufgeführt wurde; der Komponist war einer der Löwen der Londoner Saison. Das Werk verdiente auch diese Anerkennung; es ist gediegene geistliche Musik, in der Palestrina und Bach der modernen Kunst die Hand reichen. Auch sein späteres Oratorium, „The Legend of St. Christopher", wurde in England günstig aufgenommen. Die Universität Cambridge hat ihn zum Dr. mus. honoris causa ernannt. In diesen und ähnlichen Chorwerken zeigt sich Parker von seiner günstigsten Seite; auch um die Orgelkomposition hat er Verdienste; seinen Klavierstücken und Liedern fehlt zumeist die Individualität, und für Orchester hat er wenig komponiert. Seit zehn Jahren ist er Musikprofessor an der Yale Universität.

Während Parker ein Schüler Chadwick's war, bringt uns Arthur Foote zurück zum Nestor der amerikanischen Komponisten, Professor Paine, bei dem er etliche Jahre studierte. Auch bei Foote finden wir englische neben deutschen Tendenzen. Als Student dirigierte er zu Harvard den „Glee Club" oder Männerchor, den jede amerikanische Universität besitzt, und Rupert Hughes hat recht, wenn er behauptet, diese Beschäftigung

habe auf Foote's Schaffensweise einen günstigen Einfluss gehabt. Er selbst schreibt besonders gut für Männerchor, und einige seiner Quartette usw. dürften auch deutsche Liedertafeln interessieren. Grössere Chorwerke sind sein „The Skeleton in Armor", „The Farewell of Hiawatha", „The Wreck of the Hesperus". Seine Kammermusikwerke — etwa ein Dutzend — sind gediegene Arbeiten, aber weniger originell als seine Orchesterstücke, von denen besonders die Suite (op. 36) und die Ouvertüre „In the Mountains" („In den Bergen") beliebte Nummern in amerikanischen Konzerten sind. Am berühmtesten jedoch ist Foote als Liederkomponist geworden. Wie Chadwick hat er allerdings manches Minderwertige geschrieben, aber ein Dutzend seiner Lieder verdienen internationale Beachtung, darunter das reizende „Irish Folk Song" und das ebenso populäre „I'm wearing awa'". Daneben sind zu nennen „On the way to Kew", „In Picardie", „Roumanian Song", und vier deutsche Lieder zu Gedichten aus Baumbachs „Lieder eines fahrenden Gesellen". Zumeist hat er seine Texte den alten englischen Dichtern entlehnt. Foote, der in Boston wohnt, ist ein grosser Bewunderer der Franzschen Lieder, deren Einfluss sich manchmal bemerkbar macht. War es doch auch in Boston, wo Otto Dresel, der Busenfreund von Robert Franz, lebte, und wo der arme taube Meister, nach seiner eigenen Aussage, früher allgemeine Anerkennung fand als in seinem Vaterlande.





MUSIKLEBEN IN AMERIKA

von Arthur Laser-New York

Wenn von Amerika die Rede ist, sind natürlich in erster Reihe die Vereinigten Staaten von Nordamerika gemeint. Auch die in diesem Sonderhefte der „Musik“ enthaltenen Artikel sollen sich ausschliesslich mit dem Musikleben in der grossen nordamerikanischen Republik befassen, es einer anderen Gelegenheit überlassend, über die musikalischen Zustände in Brasilien, Mexiko, Kanada usw. Aufklärungen zu geben.

Die in der alten Welt fast allgemein anzutreffenden Ansichten über Amerika in bezug auf Kunstpflege und Kunstverständnis entsprechen in den seltensten Fällen den Tatsachen. Entweder rühren die in Deutschland verbreiteten Berichte von Künstlern her, die sich nur eine oder zwei Saisons in Amerika aufhielten, und die sich enthusiastisch oder absprechend über die hiesigen Zustände äusserten (je nach der Aufnahme, die sie als Künstler hier gefunden!), oder sie rühren von solchen Leuten her, die nach jahrelangem, vergeblichem Streben enttäuscht in die Heimat zurückkehrten; häufig stammen sie schliesslich aus den Bureaus der Musik-Agenten, Konzert- und Theaterdirektoren. Natürlich malen solche alles im rosigsten Lichte, um europäischen Künstlern Amerika immer noch als das „Goldland“ erscheinen zu lassen.

Amerika ist das Land des Fortschritts. Auch in seinen Kunstbestrebungen zeigt sich das von Jahr zu Jahr deutlicher, wenn auch der Geschmack selbst des gebildeten Publikums sich in gewissen konservativen Grenzen bewegt. Das sei aber nicht so verstanden, als ob man hier den Neuerscheinungen der musikalischen Produktion feindselig gegenüberstände, wie es beiläufig in verschiedenen Musik-Centren des geistig so hoch stehenden Deutschland bis vor wenigen Jahren noch der Fall war. Nein, das Publikum ist für alles Neue empfänglich, es muss ihm aber als etwas „Grossartiges“, „Phänomenales“, als „das Beste der Welt“ vorgeführt werden. Das amerikanische Publikum ist der Beeinflussung im höchsten Grade zugänglich, wodurch sich auch die hier als Kunst betriebene Reklame

sehr einfach erklären lässt. Dass die Amerikaner sich aber trotzdem nicht alles und jedes aufschwatzen lassen, dafür muss man dem ihnen angeborenen, sehr entwickelten Instinkt die Verantwortung zuweisen.

Die fortschrittliche Gesinnung zeigt sich darin, dass in diesem noch so jungen Lande, in dem noch vor verhältnismässig kurzer Zeit „Geschäft" allein die Losung war (und bei vielen Leuten noch ist), Konzerte, Opern und sonstige musikalische Institute beinahe im Übermasse vorhanden sind, so dass z. B. in New York schon fast Übersättigung eingetreten ist. Allerdings kommen ausser New York vorläufig nur noch wenige Städte hier in Betracht. In vielen regt sich das Interesse für Musik erst seit sehr kurzer Zeit, die Mehrzahl erhält ihre musikalische Nahrung nur durch gelegentliche Gastspiele. Neben New York nimmt vorläufig nur noch Boston einen ersten Rang ein; Chicago, Cincinnati, St. Louis, Philadelphia, Pittsburg, Milwaukee kommen in zweiter Reihe; dann folgen San Francisco, Washington, Cleveland, Louisville usw.

In gewisser Hinsicht steht eigentlich die Riesenstadt New York hinter vielen der genannten Städte zurück, da sie sich noch nicht zum Besitz einer permanenten Orchester- und einer ebensolchen Kammermusik-Organisation aufgeschwungen hat. Alle dahinzielenden Versuche sind kläglich gescheitert. Vielleicht bietet sich ein anderes Mal Gelegenheit, diesen dunkeln Punkt in der Musikgeschichte New Yorks gehörig zu beleuchten.

Für symphonische Konzerte sorgt hauptsächlich die Philharmonische Gesellschaft, deren Entwicklung aus kleinsten Anfängen bis zur jetzigen imposanten Höhe von mir im 19. Heft des zweiten Jahrganges der „Musik" ausführlich geschildert wurde. In der vorigen Saison änderte die Gesellschaft ihre langjährige Politik, einen Dirigenten für die ganze Saison zu engagieren, und verlieh ihren Konzerten eine bedeutende Anziehungskraft durch das Engagement von Gast-Dirigenten, die aus der ganzen Welt hierher berufen wurden. So standen die acht regulären Veranstaltungen und ein Extrakonzert unter der Leitung von Edouard Colonne, Gustav F. Kogel, Victor Herbert, Henry F. Wood, Felix Weingartner, Wassili Safonoff und Richard Strauss. In der verflossenen Saison waren die Genannten hier wieder fast sämtlich tätig, während Carl Panzner sich hier zum erstenmal vorstellte. Nach wie vor leitet Konzertmeister Richard Arnold als Vize-Präsident die Geschicke der Philharmonischen Gesellschaft.

Das von Walter Damrosch vor längeren Jahren begründete New Yorker Symphonie-Orchester, dem anfänglich erstklassige Künstler wie der Violinist Adolf Brodsky, der Cellist Anton Hekking, der bedeutende Flötist Carl Wehner usw. angehörten, fristet kümmerlich sein Dasein, nachdem es schon mehrere Male nur durch die Energie einiger Mitglieder vor gänzlicher Auflösung bewahrt blieb. Walter Damrosch hat

seit der vorigen Saison wieder die Direktion übernommen, und es gewinnt den Anschein, dass das Orchester sich langsam erholt. In diesem Winter bekam man in einem der Damrosch-Konzerte zum ersten Male in Amerika ein Werk von Gustav Mahler zu hören. Es war die vierte Symphonie.

Ausser den Philharmonischen und den Walter Damrosch-Konzerten gibt auch das Bostoner Symphonie-Orchester unter Wilhelm Gericke hier alljährlich eine Reihe von Konzerten. Diesen schliessen sich dann noch die Symphonie-Konzerte für junge Leute von Frank Damrosch, die Konzerte altertümlicher Musik von Sam Franko und die Volks-Symphonie-Konzerte von Franz Xaver Arens an. In diesen letzteren, die auch in der grossen Carnegie-Hall mit einem Orchester von über 70 Musikern stattfinden, kostet ein Logenplatz nur 30 Cents = 1,20 Mark. Auf der Gallerie kann man schon einen Sitzplatz für 5 Cents = 20 Pfennig erhalten. Die Arens-Konzerte sind von Geschäfts-Angestellten, Tagelöhnern, Studierenden usw. zahlreich besucht.[1])

Die von H. H. Wetzler zwei Saisons mit einem riesigen Orchester gegebenen Konzerte, als deren Gastdirigent im letzten Winter Richard Strauss sich hier einführte, sind eingegangen, und wie lange die von M. Altschuler begründete Russische Symphonie-Gesellschaft am Leben bleiben wird, kann auch noch nicht bestimmt werden.

Während nun New York reichlich mit bester Musik versorgt ist, obgleich es eines eigenen, feststehenden grossen Orchesters noch entbehrt, sind in einer Anzahl anderer Städte in verhältnismässig kurzer Zeit die Symphonie-Orchester wie Pilze aus der Erde geschossen. Das älteste Orchester ist das Bostoner; seit 1891 besteht das in Chicago, dessen Leiter Theodor Thomas während der Abfassung dieses Artikels aus dem Leben schied. Thomas war der Pionier deutscher Musik in Amerika; sein Name wird noch mehrmals Erwähnung finden. In Cincinnati steht Frank van der Stucken, der langjährige Dirigent des New Yorker „Arion“ an der Spitze des Symphonie-Orchesters. Der Dirigent des Symphonie-Orchesters in Pittsburg war mehrere Jahre hindurch Victor Herbert, dessen Nachfolger seit einigen Monaten der geniale Emil Paur ist. Paur leitete bereits fünf Jahre das Bostoner Symphonie-Orchester, dann für drei Saisons die New Yorker Philharmonie und war auch eine Saison erster Kapellmeister am Metropolitan-Operahouse. Von Herbert wie auch von van der Stucken wird noch später ausführlich die Rede sein. In Philadelphia hat Fritz Scheel seit drei Jahren ein Orchester gegründet. Im Frühjahr und Herbst macht er jetzt regelmässig die weite Reise nach San Francisco, um dort einige Wochen lang für musikalische Nahrung zu

[1]) Vgl. hierzu den Artikel von Henry F. Urban „Deutsche Musikapostel in Amerika“ in „Die Musik“ Jahrg. I, Heft 15/16.

sorgen. Alfred Ernst leitet das Orchester in St. Louis. Auch in Milwaukee, Washington, Louisville, Cleveland macht sich der Sinn für gute Musik immer mehr bemerkbar. Nach weiteren zehn Jahren dürfte keine grössere Stadt Amerikas mehr ohne eigenes Orchester sein.

Leider ist ein gleicher Fortschritt auf dem Felde der Kammermusik nicht zu verzeichnen. Abermals muss ich Theodor Thomas als Pionier auch auf diesem Gebiete nennen. Er gründete 1855 die erste Kammermusik-Vereinigung in New York, deren weitere Mitglieder die Geiger Georg Matzka und Jos. Mosenthal, der Cellist Carl Bergmann (der spätere langjährige Philharmonie-Dirigent) und der Pianist William Mason waren. An Carl Bergmanns Stelle trat nach kurzer Zeit Fritz Bergner. Diese Vereinigung setzte zehn Jahre lang ihre Bemühungen fort, ohne jemals eine nennenswerte Einnahme zu erzielen. Und so löste sie sich denn schliesslich in Wohlgefallen auf.

Von mehreren im ganzen Lande nach und nach entstandenen Kammermusik-Genossenschaften hat eigentlich nur das Bostoner Kneisel-Quartett sich bis heute erfolgreich behaupten können. Nach Überwindung grösster Schwierigkeiten, trotz mannigfacher Enttäuschungen hat dieses Quartett es endlich erreicht, dass seit zwei bis drei Saisons seine Konzerte nur noch vor ausverkauften Sälen stattfinden. In seiner Heimatstadt Boston ist ihm naturgemäss das Glück am frühesten hold gewesen. Jetzt nehmen die Konzerte des Kneisel-Quartetts auch in New York, Brooklyn, Philadelphia, Baltimore, Washington, überhaupt in allen von ihm besuchten Orten mit die erste Stelle im Musikleben ein. Das Zusammenspiel der vier Künstler ist bis in alle Details vollkommen, dem geistigen Inhalt der Werke aller Stilgattungen werden sie durchaus gerecht. Wenn etwas an ihren Vorträgen auszusetzen ist, so ist es eine vielleicht manchmal ein wenig übertriebene Reserviertheit. Einige kurze Notizen über die Organisation mögen von Interesse sein.

Franz Kneisel, ein geborener Rumäne, war ein Schüler von Grün am Wiener Konservatorium. Nach kurzer Tätigkeit im Wiener Hoforchester und bei Bilse in Berlin erhielt er 1885 im Alter von 20 Jahren die Stelle als Konzertmeister des Symphonie-Orchesters in Boston. Im selben Jahre gründete Kneisel sein Streich-Quartett, dessen weitere Mitglieder E. Fiedler, Louis Svecenski und Fritz Giese wurden. Ein Personalwechsel trat während der 20 Jahre des Bestehens nur in der zweiten Geige und im Cello ein. 1887 übernahm Otto Roth die zweite Violine, 1899 Karl Ondricek (ein Bruder des bekannten Virtuosen Franz Ondricek), 1902 folgte ihm J. Theodorowicz. Der Cellist Fritz Giese wurde 1889 durch Anton Hekking (früher bei Bilse und dem Berliner Philharmonischen Orchester), dieser 1892 durch Alwin Schroeder aus Leipzig ersetzt. Im Sommer des Jahres 1896 gab das Kneisel-Quartett eine Reihe von Konzerten in London.

Zweifellos gehört diese Bostoner Kammermusik-Vereinigung zu den wichtigsten Kulturfaktoren in Amerika und hat sehr viel dazu beigetragen,

dass Kammermusik auch in vielen Privathäusern heimisch geworden ist. Wer aber daraufhin die Behauptung aufstellen wollte, dass Amerika schon ein wirklich musikalisches Land sei, beginge einen grossen Irrtum. Bis dahin ist noch ein sehr weiter Schritt zurückzulegen, wenn es überhaupt möglich ist, ein für Kunst nicht prädestiniertes Volk so weit zu bilden, dass es nicht nur vorübergehend in ihr eine Rolle spielt, sondern seine Stellung auch festhält.

Anregungen von der Aussenwelt hat Amerika oft genug erhalten. Grösste Künstler auf schaffendem Gebiet waren hier zu Gaste, so Tschaikowsky, Rubinstein, Dvořák, der einige Jahre als Direktor eines Privat-Konservatoriums hier lebte, und Richard Strauss. Auch Max Bruch war vor langen Jahren vorübergehend hier. Xaver Scharwenka, dem sich anfänglich sein Bruder Philipp beigesellte, hatte hier mehrere Jahre sein eigenes Konservatorium. Von modernen deutschen Tonsetzern führte Felix Weingartner mehrere seiner Werke in den Philharmonischen Konzerten auf; auch Eugen d'Albert legte Proben seiner kompositorischen Begabung ab. Das hier im Übermass gepflegte, aber in den meisten Kirchen sehr dilettantisch behandelte Orgelspiel wird vielleicht durch den jetzt erneuerten Besuch von Alexandre Guilmant, der während der Weltausstellungen in Chicago und St. Louis konzertierte und dann auch in anderen Orten Vorträge gab, auf ein etwas höheres Niveau gelangen.

Nur sehr, sehr wenige Künstler ersten Ranges, deren Namen dereinst in der Musikgeschichte einen Platz haben werden, wählten Amerika zu dauerndem Aufenthalt. Der bekannteste von ihnen ist der Pianist Rafael Joseffy, der in der Villenkolonie Terrytown bei New York lebt und hauptsächlich mit Unterricht sich beschäftigt. Nur selten noch tritt er öffentlich auf. Jedes Auftreten bedeutet aber für ihn einen neuen Triumph. In Brooklyn wirkt seit Jahren der Violin-Pädagoge Henry Schradieck, in Chicago ist Emile Sauret ansässig; Georg Henschel, der einstige Dirigent des Bostoner Symphonie-Orchesters und berühmte Liedersänger, hat sich neuerdings in New York als Lehrer niedergelassen. Der Geiger Willy Hess ist seit dieser Saison in Boston als Konzertmeister des Symphonie-Orchesters tätig. Von bedeutenden, europäischen Dirigenten hatte Anton Seidl Amerika zu seiner zweiten Heimat gemacht. Ihm ist es beschieden gewesen, den grössten Einfluss bezüglich der Verbreitung moderner, speziell Wagnerscher Musik in Amerika auszuüben. Obgleich schon vor Seidl Carl Bergmann, Dr. Leopold Damrosch und Theodor Thomas alles Neue so viel als möglich berücksichtigt hatten, so wurde doch Seidl hier erst der eigentliche Apostel Wagners. Seit Anton Seidls Ankunft

beherrschen Wagners Werke, gleichwie in Europa, auch in Amerika den Spielplan der Opern-Unternehmungen, und Wagner-Programme in Konzerten üben stets höchste Anziehungskraft aus.

Arthur Nikisch hielt es nur einige Jahre in Boston aus, dann kehrte er nach Europa zurück; sein Nachfolger Emil Paur übernahm nach Seidls Tode dessen Tätigkeit in New York, von wo er aber auch nach drei Jahren wieder über den Ozean zurückging. Jetzt ist er wieder, wie schon gesagt, in Amerika, und zwar als Dirigent des Symphonie-Orchesters in Pittsburg. Auch Heinrich Zoellner und Dr. Paul Klengel weilten hier eine Reihe von Jahren als Dirigenten eines Gesangvereins.

Der Hauptgrund, weshalb so wenige anerkannte europäische Künstler sich hier auf die Dauer wohl fühlen können, liegt hauptsächlich an dem Mangel einer musikalischen Atmosphäre. Es ist hier alles so materiell, auch die Kunst ist hier in viel höherem Grade Geschäft, als in der alten Welt. Die Regierung hat noch nicht die Hand geboten zur Gründung von Hochschulen der Musik, von Orchestern, in denen tüchtige Musiker eine den deutschen Hofkapellen entsprechende Anstellung finden könnten. Sämtliche Konservatorien und grossen Orchester sind Privat-Unternehmen, für deren Existenz keine Garantie vorhanden ist. War doch sogar erst kürzlich davon die Rede, dass Herr Higginson, der aus seinen Privatmitteln das Bostoner Symphonie-Orchester vor zwanzig Jahren ins Leben rief, dieses selbe Orchester aufzulösen drohte, falls es seinen Mitgliedern einfallen sollte, sich dem Allgemeinen Musikerverbande (Union) anzuschliessen.

Dass unter solchen Verhältnissen ein jeder in Amerika lebende Künstler oder einfache Orchestermusiker nur darauf bedacht ist, so schnell als möglich und so viel als möglich Geld zu verdienen, kann nicht verwunderlich erscheinen. Auch, dass viele vorzügliche Künstler aus demselben Grunde nicht sehr wählerisch in der Art ihrer Beschäftigung sind, darf daher nicht so schroff beurteilt werden. Mit der Zeit wird auch Amerika sich so weit aufraffen, die musikalische Kunst mit anderen Augen zu betrachten, zu begreifen, dass man sich ihr ihrer selbst wegen widmen kann, dass sie gerade so legitim ist, wie der Handel mit Schuhen! Und dann wird naturgemäss auch die soziale Stellung der Kunsttreibenden auf ein entsprechendes Niveau gelangen.

Ein Amerikaner entschliesst sich nur im Ausnahmefall, wenn seine Begabung ihn mit unwiderstehlicher Macht dazu zwingt, die Kunst als Beruf zu betreiben. Nur sehr wenige Tonsetzer haben sich einen Namen gemacht, und nur sehr wenige dieser Namen sind bis nach Europa gedrungen.

Ohne weitere Kommentare mögen an dieser Stelle einige von ihnen genannt sein: Edward Mac Dowell, Horatio Parker, Arthur Foote, George W. Chadwick, John K. Paine, Edgar Stillman Kelley,[1]) Henry K. Hadley, Arthur Whiting, Fred. S. Converse, Frank van der Stucken, Louis A. von Gaertner, Harry Patterson Hopkins, Henry Holden Huss usw. Diesen Amerikanern schliessen sich von hier lebenden Ausländern mehrere an, die entweder schon als Kinder mit ihren Eltern nach hier kamen, oder in reiferen Jahren hier eine zweite Heimat fanden: Walter Damrosch, Louis Victor Saar, Julius Lorenz, Bruno Oscar Klein, Hermann Hans Wetzler, Victor Herbert, Arthur Weidig, Otto Strube, C. M. Loeffler, Hermann Spielter usw. Von ihnen nimmt Victor Herbert hier eine ganz eigenartige Stellung ein, die, als für amerikanische Verhältnisse besonders charakteristisch, näher beleuchtet werden muss. Er ist einer der wenigen, die sich durch eigene Kraft, durch eisernen Willen zu einer führenden Position aufgeschwungen haben, obgleich diese Position durchaus nicht von allen Seiten bedingungslos anerkannt wird.

Herbert wurde 1859 in Dublin in Irland geboren und kam als siebenjähriger Knabe nach Deutschland. Früh begann er, musikalische Studien zu treiben. Im Violoncell, das er zu seinem Hauptinstrument erkoren, wurde Bernhard Cossmann, der damals in Baden-Baden lebte, sein Lehrer. Nach Beendigung seiner Studien trat Herbert in die Hofkapelle in Stuttgart als Solocellist ein. 1886 wurde er von Theodor Thomas in gleicher Eigenschaft für sein New Yorker Symphonie-Orchester engagiert, war mehrere Jahre im Orchester des Metropolitan Operahouse und in dem von Anton Seidl tätig. Dieser beschäftigte ihn gelegentlich als Hilfsdirigent. Schon zu damaliger Zeit trat Herbert hin und wieder als Komponist an die Öffentlichkeit, so mit einem von ihm selbst gespielten Cellokonzert, dem er später ein zweites folgen liess. Nach und nach zog es ihn immer mehr zur Direktion. Er übernahm, als ihm die Gelegenheit geboten wurde, ohne Zaudern die Leitung einer unter Gilmore zu gewissem Ansehen gelangten Militärkapelle, die er viel auf Reisen führte, bis er 1898 zum Dirigenten des neu begründeten Symphonie-Orchesters in Pittsburg erwählt wurde. Er veröffentlichte von weiteren Kompositionen eine Kantate für gemischten Chor und Orchester „The Captive", eine „Suite Romantique", eine symphonische Dichtung „Hero und Leander", die Suiten „Woodland Fancies" und „Columbus", viele Lieder und kleinere, dem Unterhaltungsgenre angehörende Orchesterstücke.

Seine Erfolge hat Herbert aber wohl in erster Linie auf einem seinem künstlerischen Werdegang entgegengesetzten Felde zu verzeichnen: auf dem der Operette! Nicht weniger als ein Dutzend solcher Werke hat er im Laufe von etwa zehn Jahren geschrieben, und ein jedes ist aufgeführt und hat sich mehrere Saisons auf dem Repertoire gehalten. Er ist der gesuchteste Operetten-Komponist Amerikas, der in unglaublich kurzer Zeit

---

[1]) Diese sechs amerikanischen Komponisten behandelt ausführlich der Aufsatz von H. T. Finck S. 227 ff.

auf Bestellung arbeitet. Die Leichtigkeit des Schaffens ist wohl der Grund, dass seine Musik nicht durchgehends gleichwertig ist. Man erzählt sich, dass Herbert während eines Sommers vier Operetten fast zu gleicher Zeit komponiert habe. Er soll auch fähig sein, zur selben Zeit zu arbeiten und mit Besuchern sich zu unterhalten. Bei der Geschwindigkeit seines Schaffens ist es auffallend, dass seine Musik nie seicht ist, eher verfällt sie einer gewissen Schwülstigkeit, die in einer Operette nicht gut angebracht ist; sie ist für ihren Zweck viel zu gut. In Herberts Operetten finden sich häufig Stellen, die einer grossen Oper zum Erfolge verhelfen würden; in seinen übrigen Werken, z. B. in der symphonischen Dichtung „Hero und Leander", ist es gerade umgekehrt. Hier reicht seine Kraft nicht aus, dem grossen Vorwurf gerecht zu werden. Es ist mehr ein Malen äusserer Vorgänge als ein solches von Seelenzuständen. Aber immer verrät sich die Hand eines Meisters in allen technischen Dingen. Obgleich man keinem Namen eines Tonsetzers in Amerika so oft begegnet als dem Victor Herberts, obgleich dieser Name sogar manchmal mit den ersten auf dem Felde der Komposition und Direktion genannt wird, darf ihm der unparteiische Beobachter doch nur einen mittleren Platz einräumen. Die Amerikaner sind geneigt, Herbert zu den ihrigen zu zählen, da ihm gerade die Verhältnisse dieses Landes günstig waren, sich zu einer so autoritativen Stellung aufzuschwingen, aber das beweist nur den Mangel des riesigen Landes an eigenen, starken Talenten. Einen dauernden Wert kann ich Herberts Werken nicht zusprechen.

Am weitesten hat Amerika es vorläufig auf dem Gebiete des Virtuosentums gebracht. Das ist allerdings kein besonderes Kompliment, denn Virtuosentum ist bekanntlich nicht immer mit Künstlerschaft verbunden, aber bei der Jugend des Landes lassen sich gute Resultate in der Zukunft erwarten. Mit der Virtuosität hat ja das, was man heute unter „Kunst" versteht, einst begonnen, und es liegt kein Grund vor, an der späteren künstlerischen Entwicklung des amerikanischen Virtuosentums zu zweifeln. Es gibt schon jetzt ausgezeichnete „Künstler" im Gesange, auf dem Klavier, der Violine, dem Cello etc. Von den in Amerika geborenen Dirigenten ist Frank van der Stucken der einzige, der als Repräsentant genannt zu werden verdient. Obgleich noch ein verhältnismässig junger Mann, ist sein Name doch schon weit und breit bekannt. Aber auch er hat, wie die überwiegende Mehrzahl seiner Landsleute, seine musikalische Erziehung im Auslande erhalten.

Frank van der Stucken wurde 1858 in dem kleinen Örtchen Fredericksburg in Texas geboren. Als Knabe kam er nach Belgien, um unter Peter Benoit in Antwerpen Musik zu studieren. Sehr bald begann er zu komponieren: geistliche Werke für die

Kathedrale und ein Ballet für das Königliche Theater. Aus seinen europäischen „Wanderjahren" 1878—81 datieren viele Chöre und Lieder. Dann wurde er Kapellmeister am Stadttheater in Breslau, woselbst seine Musik zu Shakespeare's „Sturm" zur Aufführung gelangte, und im folgenden Jahre gab er unter Protektion von Liszt ein Konzert mit eigenen Werken in Weimar, dem auch Grieg, Lassen und Müller-Hartung beiwohnten. 1884 wurde er Dirigent des Gesangvereins „Arion" in New York, welche Stellung er 1895 aufgab, um die Leitung des College of Music und des Symphonie-Orchesters in Cincinnati zu übernehmen. Während seines langen Aufenthaltes in New York entfaltete er eine sehr rege und einflussreiche Tätigkeit. Er unternahm „Novitäten-Konzerte" in Steinway Hall, Symphonie-Konzerte in Chickering Hall, leitete auch den Verein „Arion" in Newark, war Organist in New York, dirigierte drei Sängerfeste in Indianapolis, 1891 das in Newark und 1894 eines in New York. 1892 machte er mit dem „Arion" eine grosse Konzert-Tour durch Deutschland und Österreich. Van der Stucken hat viel dazu beigetragen, amerikanische Kompositionen bekannt zu machen. So gab er auch in der Pariser Weltausstellung 1889 ein Konzert nur mit Werken seiner Landsleute, wofür er zum Officier de l'Académie ernannt wurde. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten zählen die symphonischen Dichtungen „Ratcliff" und „Der Triumph des Friedens", 16 Lieder (Breitkopf & Härtel), zwei Gedichte von Goethe für Solo, Männerchor und Orchester (Schirmer, New York) usw.

Am zahlreichsten findet man amerikanische Virtuosen unter den Sängern. Ihren Stimmen ist durchschnittlich ein sammetweicher Schmelz eigen, der sie besonders für lyrischen Gesang prädestiniert. In diesem leisten sie entschieden ihr Bestes. Vollkommen heimisch fühlen sie sich alle in dem sogenannten „englischen Balladenstil". Mit Vorliebe gehen die amerikanischen Sänger zur Opernbühne, auf der viele auch in Europa als berühmte Sterne Ruhm und Gold ernten. Aber auch in der dramatischen Musik gelangen sie nicht über das ihnen so naheliegende Ziel des geschmackvollen Vortrages hinaus. Charakterisierungskunst ist ihnen sehr selten gegeben.

Die bekanntesten Namen sind: Lillian Nordica, Emma Eames, Edith Walker, Geraldine Farrar, Louise Homer, Susan Strong, Marion Weed, David Bispham, Clarence Whitehill, Robert Blass; auf dem Konzert-Podium Lillian Blauvelt, Susan Metcalfe, Mary Hissem de Moss, Ellison van Hoose, Gwylim Miles. Neuerdings trat der junge Tenorist Francis Maclennan, der den „Parsifal" in englischer Sprache sang, in die Erscheinung. Seine blühende Stimme und seine von grosser Begabung zeugende Wiedergabe der Partie dürften ihn bald in den Vordergrund der amerikanischen Sänger bringen.

Der hervorragendste Künstler von allen ist David Bispham. Nicht nur hat er hier, wie auch in England, fast alle ersten Bariton-Partieen gesungen (Wolfram, Telramund, Kurvenal, Wotan, Beckmesser, Alberich etc.), in alten und neuen Oratorien mitgewirkt, sondern auch eine grosse Menge von Lieder-Rezitals veranstaltet, in denen er einer der Vorkämpfer der neuesten Literatur ist (Strauss, Wolf, Weingartner usw.). Damit ist er

jedoch nicht zufrieden. Gelegentlich trat er auch als Schauspieler auf. Ausserdem ist Bispham ein Rezitator allerersten Ranges (Manfred, Sommernachtstraum, Enoch Arden mit der Musik von Richard Strauss usw.). Zuguterletzt zeigt sich seine ungewöhnliche Intelligenz noch darin, dass er des öfteren sachverständige Aufsätze in gelesensten Zeitschriften erscheinen lässt. Seine Vielseitigkeit trägt dazu bei, dass relativ wenige grosse Aufführungen in New York ohne seine Mitwirkung stattfinden.

David Bispham ist in Philadelphia geboren und widmete sich anfänglich dem Kaufmannstande. Dabei trat er häufig in Privat-Gesellschaften, Vereinen, Amateur-Theatervorstellungen auf. 1886 ging er nach Europa, um seine in der Vaterstadt begonnenen Gesang- und Musikstudien fortzusetzen. Drei Jahre blieb er in Italien bei Lamperti, dann ging er nach London, um sich dort einen Wirkungskreis als Konzertsänger zu schaffen. Infolge seines zufälligen Auftretens bei einer Opern-Aufführung durch Dilettanten wurde ihm angeboten, die erste Baritonrolle einer Oper von Messager zu übernehmen. Unter der Leitung von Arthur Sullivan hatte er damit solchen Erfolg, dass er für die kommende Saison 1892 am Covent Garden-Theater engagiert wurde. Daselbst hat er bis jetzt fast jeden Sommer gesungen, während er auch mehrere Wintersaisons dem New Yorker Metropolitan Operahouse angehörte. Bispham ist jetzt etwa 50 Jahre alt.

Unter den amerikanischen Pianisten nimmt Fannie Bloomfield-Zeisler den ersten Platz ein. Allerdings ist sie 1865 in Bielitz in Schlesien geboren, lebt jedoch seit ihrer frühesten Kindheit in Amerika.

Mit zwei Jahren schon kam sie mit ihren Eltern nach Chicago und genoss daselbst ihre ganze Erziehung. Musikunterricht erhielt sie von Carl Wolfsohn und ging später zu Leschetizky nach Wien, dessen Schülerin sie fünf Jahre war. Als zehnjähriges Kind trat sie in Chicago zuerst öffentlich auf. Ausser in Amerika hat sie mehrmals äusserst erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland, Österreich, England und Frankreich unternommen. In der neuen Welt, die sie ganz zu der ihrigen zählt, ist sie eine der beliebtesten Künstlerinnen. Seit 1885 ist sie mit dem Rechtsanwalt Sigmund Zeisler in Chicago verheiratet.

Die Auswahl unter den Violinisten Amerikas ist nicht viel grösser: Edwin Grasse, Leopold Lichtenberg, Maud Powell. Vor langen Jahren erregte Armah Senkrah (Harkness), die leider früh starb, grosses Aufsehen in Europa als Konkurrentin der Teresina Tua. Vielleicht sollte auch noch Geraldine Morgan genannt werden, die mit ihrem Bruder Paul, einem sehr talentvollen Cellisten, hin und wieder Kammermusik-Konzerte gibt. Die Geschwister studierten auf der Berliner Königlichen Hochschule. Maud Powell machte sich in Europa einen geachteten Namen, als sie den „Arion" auf seiner Konzertreise als Solistin begleitete. Sie hielt sich mehrere Jahre in England auf, ist aber jetzt wieder nach Amerika zurückgekehrt. Auch der kleine Geiger Florizel Reuter, der in europäischen Städten als „Wunderkind" umhergeführt wird, ist in Amerika geboren. Leopold Lichtenberg, ein ganz ausgezeichneter Violinist, erblickte 1861 in San Francisco das Licht der Welt.

Als Knabe von zwölf Jahren erregte er die Aufmerksamkeit von Henri Wieniawski, den er dann als sein Schüler einige Zeit auf Reisen begleitete, bis er nach Brüssel zu dreijährigem Studium ging. Er vertrat Wieniawski bei einer Anzahl von Konzerten in Belgien und kehrte dann nach Amerika zurück, wo er von Theodor Thomas engagiert wurde. Nach abermaligem kurzen Aufenthalt in Europa wurde er Mitglied des Bostoner Symphonie-Orchesters. Seit vielen Jahren ist er der erste Violinlehrer des National-Konservatoriums (Privat-Unternehmen) in New York.

Lichtenberg tritt nur sehr selten an die Öffentlichkeit; jede solche Gelegenheit bedeutet für ihn jedoch einen neuen Triumph.

Der bedeutendste unter den amerikanischen Geigern ist Edwin Grasse.

Er wurde 1884 in New York geboren. In seinem ersten Lebensjahr verlor er die Sehkraft. Schon als kleines Kind zeigte er viel Begabung für Musik. Mit sechs Jahren begann er Violinstudien bei dem tüchtigen Lehrer Carl Hauser und ging später zu César Thomson nach Brüssel. Dann trat er noch zu weiterer Ausbildung in das dortige Konservatorium, das er mit mehreren Preisen ausgezeichnet verlassen konnte. Auf Joachims Rat widmete er sich der Virtuosenlaufbahn und debutierte 1902 in Berlin in einem eigenen Konzert in der Singakademie.

Grasse gehört zu den ersten Geigern der Welt. Trotz seiner Blindheit umfasst sein Repertoire fast die ganze Literatur, worunter sogar viele Kammermusik-Werke. — Auch die in Berlin lebende, aus Boston gebürtige Cellistin Lucie Campbell ist hier zu nennen.



Mit dem Studium der Musik ist es in Amerika noch recht zweifelhaft bestellt. Zwar werden schon seit Jahren Anstrengungen gemacht, es zu heben, sie gehen jedoch ausnahmslos, wie schon erwähnt, von privater Seite aus. Die Musikschulen in New York, Boston, Chicago, Cincinnati usw. haben eine Menge Schüler. Diejenigen begabten jungen Leute, die, ob mit Recht oder Unrecht, auf eine Zukunft hoffen, suchen ihren Ehrgeiz darin, noch eine geraume Zeit an einem der grossen Konservatorien Europas sich weiter zu bilden, oder den Privatunterricht eines berühmten Lehrers zu geniessen. Der Durchschnitts-Schüler hat nur den einen Wunsch, sich die nötige Fertigkeit anzueignen, die ihm das Erwerben seines Unterhaltes ermöglicht. Ein gemeinsames Musizieren der Schüler unter sich, um die Literatur kennen zu lernen, ist in Amerika fast unbekannt. Man gerät oft in Erstaunen, welche Lücken in dieser Hinsicht selbst im Wissen sogenannter gebildeter Amerikaner existieren. Und dennoch ist ein starker Drang, diese Lücken auszufüllen, unwiderleglich vorhanden. Aber es ist alles oberflächlich. Wer von den Amerikanern auf irgendeinem Gebiete, ganz speziell dem der Musik, die notdürftigsten Kenntnisse besitzt, spricht darüber mit der Autorität eines Fachmannes, auch in Gegenwart der grössten Künstler. Natürlich trägt das nicht dazu bei, die gesellschaftliche Stellung der Künstler zu erhöhen. Der echte Künstler muss darunter leiden, da

man wohl auch seine Leistungen nur seiner Begabung zuschreibt, ohne zu wissen, welche Arbeit, welches zeitraubende, fleissige Studium notwendig ist, um in der Musik, selbst bei grösstem Talente, eine hohe Stufe der Kunstleiter erklimmen zu können. Erst wenn der Künstler durch seine Leistungen neben Ehre und Ruhm auch klingenden Erfolg in Masse errungen hat, erst wenn er so gestellt ist, dass er „ein Haus macht", dann findet er auch gesellschaftliche Beachtung. Von den allerersten Kreisen ist er aber auch dann noch ausgeschlossen. Ich habe noch nicht gehört, dass einer der Multi-Millionäre, in deren Häusern bekannte Künstler gern gesehene Gäste sind, auch bei den von diesen Künstlern in ihren eigenen Behausungen veranstalteten Festlichkeiten erschienen wäre. Aber, wie schon früher angedeutet, wird ja auch darin allmählich eine Änderung eintreten, sobald erst durch Gründung grosser Konservatorien das Studium der Musik in Amerika in das rechte Fahrwasser geraten sein wird, sobald man sich daran gewöhnt haben wird, in einem aus solchem Institute hervorgegangenen Künstler einen Menschen mit akademischer Bildung zu sehen.

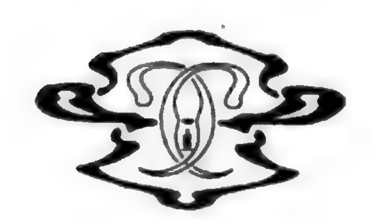
Die Universitäten, die allerdings auch keine staatlichen Gründungen sind, sondern nur durch Schenkungen reicher Leute entstanden und auch auf solche Weise unterhalten werden, legen der Kenntnis der Tonkunst jetzt einen grossen Wert bei und sind bemüht, tüchtige Kräfte aus Europa, zum grössten Teil aus Deutschland, zur Übernahme des „Musikalischen Departements" zu veranlassen. So folgte im letzten Herbst Dr. Cornelius Rübner aus Karlsruhe einem Rufe an die Kolumbia-Universität in New York.

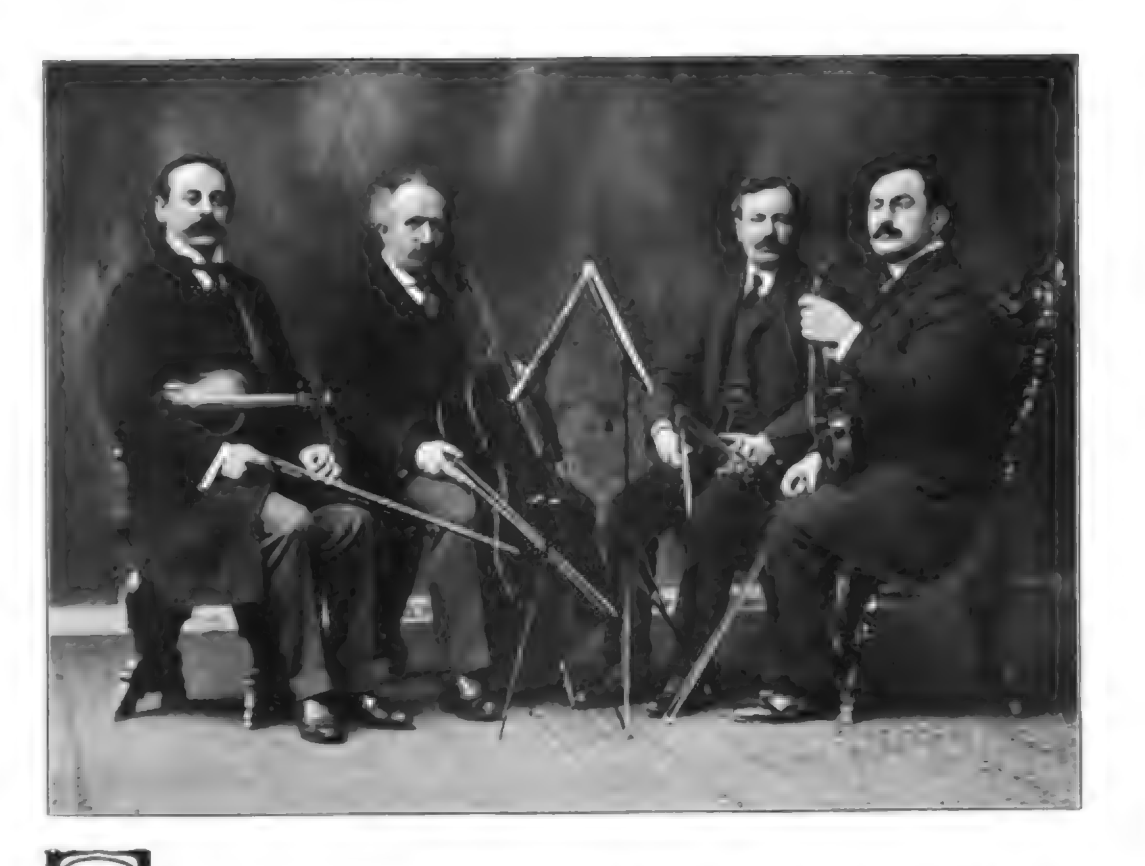
Es ist natürlich, dass sich die im Lande lebenden Künstler näher aneinander durch Gründung von musikalischen Vereinigungen anschliessen. Die Manuscript Society ist wohl die grösste derartige Gesellschaft in New York und trat in früheren Jahren öfter sogar mit Orchester-Konzerten in die Öffentlichkeit, in denen Arbeiten ihrer Mitglieder zur Aufführung gelangten. Seit 1898 existiert eine neue Vereinigung, deren führende Geister hauptsächlich deutsche oder von deutscher Abkunft hier geborene Künstler sind. Sie entstand in Brooklyn und ihr erster Präsident war der jetzt in Philadelphia lebende Louis Koemmenich. Im Jahre 1900 nahm die Vereinigung den Namen The Tonkünstler Society an und dehnte ihren Wirkungskreis weiter aus. Es finden jetzt in jeder Saison 16 musikalische Veranstaltungen statt und zwar abwechselnd in New York und Brooklyn. Präsident ist seitdem der vorzügliche Cellist Leo Schulz. Ausser ihm macht sich der Pianist Alexander Rihm, ein ganz trefflicher Musiker, um das Gedeihen der das Interesse für die Kunst sehr fördernden Gesellschaft hervorragend verdient. Auch der Violin-Altmeister Henry Schradieck,

sowie die Komponisten L. V. Saar und B. O. Klein beteiligen sich häufig an den Aufführungen von Novitäten.

Ihren Höhepunkt erreicht die Musik-Saison in New York während der Zeit der Grossen Oper. Nach Schluss der Spielzeit wird dann gewöhnlich eine mehrwöchentliche „Geschäftsreise" durch das ganze Land unternommen, während der regelmässig Vorstellungen in Boston, Chicago, St. Louis usw. stattfinden. Nach Philadelphia geht die Opern-Gesellschaft schon während der New Yorker Saison gewöhnlich zweimal wöchentlich. In diesem Jahre begibt sie sich sogar bis nach San Francisco. Ihren grössten Aufschwung hatte die Oper wohl unter der Leitung von Maurice Grau genommen. Der gegenwärtige Direktor ist Heinrich Conried.

Auch Henry W. Savage gehört zu den erfolgreichen Opern-Unternehmern, jedoch standen die meisten seiner Aufführungen nur auf Durchschnittshöhe. Zurzeit führt er Wagners „Parsifal" im Lande umher, mit dem er auch an der kalifornischen Küste „Geschäfte" zu machen hofft.





DAS BOSTONER KNEISEL-QUARTETT

FRANZ KNEISEL — J. THEODOROWICZ —
LOUIS SVECENSKI   ALWIN SCHROEDER





IV. 16

VICTOR HERBERT



AMERIKA

EINE ZWANGLOSE PLAUDEREI

von Felix Weingartner-München

Sie gehen nach Amerika!“ — ein erschreckter Ausruf älterer, wenig gereister Personen, die eine Fahrt über das Weltmeer ungefähr gleichbedeutend mit Nimmerwiederkehren halten, ein halb bewundernder, halb neidvoller Seufzer derer, die meinen, in Amerika flögen die Dollars so mühelos ins Portemonnaie wie im Schlaraffenland die gebratenen Tauben in den Mund. — Ja, mögen wir auch durch die modernen Verkehrseinrichtungen in unseren Reiseempfindungen recht moderne Menschen geworden sein, ein eigentümliches Gefühl ist's halt doch, wenn wir uns im „Steamer-Train“ allmählich der Küste nähern, wenn wir im kleinen Tender, eingepfercht unter erregt schwatzenden oder still hinbrütenden Passagieren vom Lande abstossen und nun mit aller Bestimmtheit wissen, dass wir mindestens eine Woche keinen Grund unter den Füssen haben und, was auch passieren möge, ohne die Möglichkeit des Haltens und Aussteigens, die uns auch der expresseste Expresszug alle drei Stunden einmal gewährt, ins Blaue hinaussegeln werden. Ins Blaue? — Bitte, keinen falschen Optimismus, denn vorerst sieht's mit der Bläue des Himmels und des Wassers recht „windig“ aus. — Allmählich nähern wir uns dem grossen Dampfer, diesem Koloss mit seinen vier dampfenden Schloten, der uns hinüber tragen soll in die neue Welt und der auf den für unsere Begriffe schon recht hoch gehenden Wogen des äusseren Hafens in stolzer Unbeweglichkeit ruht. Sein Anblick erfüllt uns mit Bewunderung vor den Leistungen der Schiffsbaukunst, und sind wir über die schmale Treppe auf Deck gelangt, so erwecken die prächtigen Räume, der zuvorkommende Empfang, und nicht zuletzt eine trefflich zubereitete Mahlzeit ein Gefühl der Behaglichkeit, das unsere frühere Befangenheit verscheucht. 'S ist doch nicht so schlimm, nach Amerika zu fahren, raunt die innere Stimme, und vertrauensvoll trinken wir einen kräftigen Schluck unserer Lieblingsmarke, die wir mit Vergnügen auf der Weinkarte entdeckten, auf unser höchsteigenes Wohl. Da, ein plötzlicher Stoss, und das halbgefüllte Glas mit besagter Lieblingsmarke bekommt eine seltsame Neigung, eine kleine

Exkursion über den Tisch zu machen. — Wir sind auf offener See. Der uralte Okeanos lässt uns aber schon fühlen, dass er sich's nicht allzu gutmütig gefallen lassen wird, wenn wir zwerghafte Menschlein uns unterfangen, mit einigen Planken und Maschinen über seinen ehrwürdigen Rücken hinzufahren, als ob er nur zu unseren Diensten da wäre. Er hat seinen verdammt eigenen Willen, der riesige Meergreis, und wehe dem nicht Seefesten, wenn er gerade den Zeitpunkt erwischt, wo die göttliche Laune schlecht ist. Da kommen Stunden, wo er das Schiff, das Meer, sich selbst, ganz Amerika, sämtliche Dollars, ja sogar den ehrwürdigen Kolumbus, der immerhin die allererste Schuld der ganzen Reise trägt, zu allen Teufeln wünscht. Aber — Spass beiseite — welche Bewunderung überkommt uns, wenn wir, umgeben von aller nur denkbaren Sicherheit, auf das tobende Weltmeer hinausblicken und daran denken, dass vor vier Jahrhunderten ein kleines Häuflein waghalsiger Männer auf drei elenden Segelbarken hinausfuhr, ohne zu wissen, ob sie dort in nebelhafter Ferne überhaupt Land finden würden. Tiefe Ehrfurcht diesem Entdeckermute! — Glücklicherweise kommen auch Stunden und Tage, wo Okeanos lächelt, vielleicht auch schläft. (Die alten Götter durften bekanntlich schlafen, nur unserem lieben Vater im Himmel mutet man die Qual zu, ewig über uns wachen zu müssen.) Dann tritt Allmutter Sonne aus dem Wolkenpalast und sprüht ihre Strahlenbündel auf die Kräuselwellen, die mit blitzendem Farbenspiel die Grüsse der Gewaltigen erwidern. Ein Grün, wie es mitunter auf wenige Augenblicke im weissen Schaum des Meeres auftaucht, so tief, geisterhaft flüchtig, und doch so leuchtend, habe ich nirgends in der Natur wiedergefunden. Des Nachts aber tauchen um das Schiff herum geheimnisvolle Sterne aus der dunklen Flut; Meerleuchten nennt man's; wer weiss aber, ob sie nicht den Himmel eines Firmaments schmücken, der sich über versunkenen Welten tief im Meeresgrunde wölbt, wo Wesen hausen, die sich früher auch auf der jungfräulichen Erde tummelten, damals, als die Geschichte noch Fabel war und die schönsten Konzerte gratis gespielt wurden.

Endlich, halb verzweifelt, halb entzückt, teils erfrischt, teils todmüde nähern wir uns dem Lande. Einen Ärger aber muss ich loswerden, bevor ich weiterschreibe, sonst macht mir das Plaudern keine Freude mehr. Auf unseren schönen Schiffen, die stolze Namen deutscher Kaiser führen und das Erstaunen der ganzen Welt vor deutscher Industrie und Arbeitskraft hervorgerufen haben, werden alle Ankündigungen und Berichte ausschliesslich in englischer Sprache gegeben. Diese „Höflichkeit" gegen die mitreisenden Engländer und Amerikaner, deren Schiffe sie natürlich in keiner Weise erwidern, enthält eine derartige Hintansetzung, um nicht zu sagen Beleidigung des deutschen Publikums, dass man nur wieder dessen

Michelhaftigkeit bewundern muss, wenn es sich nicht dagegen auflehnt. Das Bismarcksche Wort von der „Inferiorität des deutschen Nationalgefühls" besteht leider immer noch zu Recht. Man wahre den schönen Vorzug des Deutschen, polyglott gebildet zu sein und gebe die Ankündigungen in zwei, meinetwegen in mehr Sprachen; der internationale Verkehr gerade auf unseren Schiffen rechtfertigt dieses Entgegenkommen. Die lakaienhafte Unterwürfigkeit aber, unsere Sprache ganz zu verleugnen, muss uns nur, und zwar mit Recht, die Überhebung und den Spott der Ausländer zuziehen, die uns zulieb kein Jota ihrer Nationalität aufgeben. Ich hoffe mich einig mit einem nicht geringen Teil meiner Landsleute, wenn ich als deutscher Mann an die dafür verantwortlichen Personen die Forderung richte: Auf deutschen Schiffen die **deutsche** Sprache!

Als ich mich das erstemal dem New Yorker Hafen näherte, glaubte ich mit Erstaunen zu bemerken, dass das Land hügelig sei. Bald sah ich aber, dass, was ich im Morgennebel für Berge gehalten hatte — Häuser waren, Häuser von fabelhafter Höhe, die bekannten „Wolkenkratzer", mit denen ich bald nähere Bekanntschaft machen sollte, denn auch die grossen Hotels sind solche himmelhoch ragenden Ungeheuer von oft seltsamen Formen. Gerade am Hafen findet sich die grösste Menge dieser eigentümlichen Bauten, die der Einfahrt in New York ihr mit nichts zu vergleichendes Gepräge geben. Links, auf einer Insel, kühn ins Meer hineingebaut, grüsst uns die riesige Statue der Freiheit. — „Freiheit!" — Welche Vorstellungen erweckt uns dies Wort, das wir Monarchisten eigentlich nur so gleichsam con sordino aussprechen dürfen und das uns hier so unverhüllt als Devise des ganzen Landes, des ganzen Volkes in mächtiger Verkörperung entgegenleuchtet! — Kein Militärzwang, keine Steuern, keine Schranzen, keine Junker, das Staatsoberhaupt auch nur ein Mister so und so wie die andern, und die ehrliche Arbeit geachtet, ob sie im Regierungshause oder auf der Strasse geleistet wird — das sind unsere Gedanken, während wir an New Yorks Wahrzeichen vorbeifahren, und erhobenen Herzens begrüssen wir das freie von Tausenden mit heisser Sehnsucht gesuchte Land, das sich nun in greifbarer Deutlichkeit vor unseren Augen ausbreitet. Freilich, wenn sich dann das Schiff mit Beamten füllt, die uns über alles mögliche inquirieren, wenn wir stundenlang auf dem Peer stehen müssen, bis die Zollschwierigkeiten erledigt sind, so schmilzt unsere Freiheitsbegeisterung ein wenig zusammen und gibt dem Bemerken Raum, dass man in Europa eigentlich weniger Umstände mache. — „Wie gefällt Ihnen Amerika?" „How do you like America?" so schallt es uns schon beim Aussteigen entgegen. Interviewer mit ihren Notizbüchern umdrängen uns mit der Versicherung, ihr Blatt müsse auf das genaueste über unsere Persönlichkeit, Schicksale und Pläne unterrichtet sein, und liebenswürdigen

Freunden, die uns abholen, zuliebe müssen wir die Wonnen und Schrecken unserer Seefahrt noch einmal durchleben. Endlich sitzen wir im Wagen, der sich durch ein unbeschreibliches Getümmel durchwindet, bis er etwa nach einer Stunde vor dem eleganten Portal eines Wolkenkratzers hält. Einer der zahlreichen Lifts führt uns mit Blitzesschnelle bis ins fünfzehnte Stockwerk oder noch höher hinauf, und wir stehen nun in einem wohnlichen Raume in Kirchturmhöhe über einer Strasse, wo es wimmelt, wie in einem Ameisenhaufen, und wundern uns nur, dass der Boden nicht schwankt und wir gar keine Neigung zur Seekrankheit mehr verspüren.

„Aber, Herr Kapellmeister," höre ich die schmollende Stimme einer hübschen Abonnentin der Berliner Symphonie-Abende, „Sie geben uns ja eine Reisebeschreibung; wir aber wollten etwas von amerikanischer Musik hören." — Ganz recht, verehrtes Fräulein, und Dank für die Mahnung. Wenn ich aber auf Reisen bin, interessieren mich Land und Leute so sehr, dass ich mitunter vergesse, doch eigentlich zum Musizieren engagiert zu sein. Ich ginge dann lieber in ein Museum, besuchte einen interessanten Stadtteil oder machte einen Ausflug in die Umgebung, als dass ich eine Probe halte. So habe ich mich denn auch jetzt in aussermusikalischen Erinnerungen verschwatzt; ich will mich aber sofort bessern, mich hübsch auf mein „Fach" zurückziehen und Ihnen zunächst etwas vom schönsten amerikanischen Orchester erzählen, nämlich von dem in Boston. Das ist ein Tonkörper allerersten Ranges, prächtig der Klang des starkbesetzten Streicherchors, bezaubernd die Feinheit der Bläser, die Gesamtwirkung von glänzender Schönheit. In einer geräumigen und, wie mir nach einmaligem Besuch schien, gut akustischen Halle spielt diese hervorragende Musiker-Vereinigung während des Winters in der Regel jeden Freitag und Sonnabend. Die Zwischenzeiten werden durch Reisen nach New York, wo acht Konzerte gegeben werden, und anderen nicht allzu entfernten Städten ausgefüllt. Die Gesamtzahl der Konzerte während einer Saison beträgt weit über hundert. Das ganze Unternehmen ist die Schöpfung eines Privatmannes, Mr. Higginson, der, selbst sehr musikalisch und Musik liebend, es mehr zu seiner eigenen Freude als des Gewinnes wegen führt. Der Vergleich mit Franz Kaim in München liegt auf der Hand. Auch hier hat ein einzelner das für das Münchener Musikleben so segensreiche Institut des Kaim-Saales und -Orchesters ins Leben gerufen, allerdings ohne Higginson's Millionen zu besitzen. Die schöne Einrichtung der ebenfalls von Kaim gegründeten Volks-Symphonie-Konzerte, durch die auch dem Unbemittelten der Genuss edler Musik ermöglicht wird, hat in Amerika noch kein Seitenstück gefunden. Die hier und da auftauchenden „Popular Concerts" sind noch immer reichlich teuer. Auch ist es sehr die Frage, ob es jetzt schon möglich wäre, in den tieferen Schichten der amerikanischen

Bevölkerung den Sinn für künstlerische Musik derart zu wecken, dass sich, wie es in München oft geschieht, ein zum Teil aus Arbeitern bestehendes Auditorium zusammenfände, das in atemloser Spannung den Tönen einer klassischen Symphonie lauscht. — Das Orchester der „Philharmonic Society" in New York, das ich dirigiert habe — in Boston war ich nur Zuhörer — ist ungewöhnlich gross; es enthält über zwanzig erste Violinen und vierzehn Kontrabässe. Die Fülle des Klanges ist dadurch sehr beträchtlich, jedoch sind die einzelnen Spieler nicht von so gleichmässiger Vollkommenheit wie die des Bostoner Orchesters. Vortreffliches wechselt mit minder Gutem ab, was seinen Grund in einem gewissen Konservativismus der Gesellschaft haben mag, die sich scheut, schwächer gewordene Mitglieder durch frische Kräfte zu ersetzen, ein Zustand, der lebhaft an europäische Hofkapellen erinnert, wo, allerdings vorwiegend aus Sparsamkeit, oft die allernotwendigsten Pensionierungen immer wieder hinausgeschoben werden. — Das Orchester von Philadelphia, wo ich auch ein Konzert dirigiert habe, steht hinter den beiden genannten an Wert erheblich zurück, doch sollen sich jetzt dort Bestrebungen geltend machen, ein erstklassiges Orchester, ähnlich wie es in Boston besteht, zu schaffen.

Seit den zwei Jahren, da der treffliche Walter Damrosch, der Sohn des um das New Yorker Musikleben hochverdienten Leopold Damrosch, des Begründers der dortigen Deutschen Oper, sein Amt als Dirigent niedergelegt und sich ein eigenes im Aufschwung begriffenes Orchester gebildet hat, hat die New Yorker Philharmonic Society europäische Künstler, darunter auch mich, zur Leitung ihrer Konzerte berufen. Die Verhandlungen wurden in durchaus korrekter und sympathischer Weise bei offener Wahrung der beiderseitigen Vorteile geführt. So oft ich mit Amerikanern zu tun hatte, habe ich diesen vornehmen Zug an ihnen bemerkt. Ich glaube nicht, dass der Künstler, soweit er natürlich mit ersten Instituten und Persönlichkeiten in Berührung kommt, auch wenn er geschäftlich nicht sehr erfahren ist, in Gefahr kommt, in ungehöriger Weise ausgenutzt zu werden. Er seinerseits muss sich aber auch sehr sorgfältig vor demselben Fehler hüten. Der Amerikaner bezahlt, besonders nach europäischen Begriffen, sehr gut; er kann es, weil das Geld drüben einen anderen Wert hat wie bei uns, und er tut es gern, nicht nur, weil er durch ein glückliches Engagement pekuniäre Vorteile erzielen kann, sondern auch, weil er den Künstler als Träger der Kultur verehrt und von ihm lernen will. Durch die glücklichen finanziellen Verhältnisse war man drüben in der Lage, das Beste, was Europa hervorgebracht hat, zu hören, und dadurch hat sich der Geschmack des amerikanischen Publikums in ausserordentlicher Weise, in weit höherem Masse, als man es hier weiss, verfeinert. Die Kunst wird mit einem Eifer und Ernst betrieben, die

aufrichtige Bewunderung erwecken müssen, und die weitgehenden Ansprüche, die man an den Künstler stellt, entziehen der Mittelmässigkeit jeden Boden. Wer etwa meint, sein europäischer Name genüge, dass auch minderwertige Leistungen gut gefunden werden, wer etwa seine Würde soweit vergisst, nur das Bestreben zur Schau zu tragen, mit möglichst gefülltem Geldbeutel abzuziehen, der rasselt in der öffentlichen Meinung unrettbar durch. Kein schwereres und unsühnbareres Vergehen gibt es in Amerika, als nicht gentlemanlike zu handeln, und dieser Umstand kann jedem Künstler, der ein Gentleman ist — o, wären es doch alle! — den sicheren Boden geben, auf dem er sich in Amerika heimisch fühlen wird. Der Gradmesser seines Erfolges aber werden die wiederholten Einladungen sein, wieder hinüber zu kommen.

Die Proben in der „Philharmonic Society" verliefen sehr anregend. Es war alles lange vorher besprochen und geregelt worden, so dass es keinerlei Störung gab. Die Musiker, zum grössten Teil Deutsche, erschienen mit grösster Pünktlichkeit und folgten meiner Leitung mit grosser Hingabe. Der Aufforderung, eigene Kompositionen zu bringen, kam ich in diesem Jahre mit meiner in Amerika schon wiederholt gespielten zweiten Symphonie in Es-dur nach, so wie ich es voriges Jahr mit „König Lear" und dem drüben ebenfalls bekannten „Gefilde der Seligen" getan hatte. Meinem bestimmt ausgesprochenen Verlangen, die Programme nach künstlerischen Gesichtspunkten zu gestalten, wurde gern nachgegeben. Als ein Wagnis erschien den Herren nur das letzte diesjährige Programm, das lediglich zwei grosse Symphonieen enthielt, nämlich „Harold" von Berlioz und Beethovens „Neunte". Jegliche Befürchtung erwies sich jedoch als grundlos. Das Publikum, das die grosse Carnegie-Hall bis auf den letzten Platz füllte, nahm das Berliozsche Werk mit grösster Wärme auf; eine unvergessliche Erinnerung für mein Leben aber ist mir die Begeisterung, die die neunte Symphonie erweckte, für deren vorzügliche Aufführung ich den Herren des Orchesters sowie dem geradezu prachtvollen, von Mr. Chapman einstudierten Chor zu danken hatte. Wo dieses wunderbare Werk des Grössten unter den Grossen in würdiger Weise erklingt, verschwinden Raum und Zeit, Nationalität und Sprache, Richtung und Partei. „Alle Menschen werden Brüder! Diesen Kuss der ganzen Welt!" — So klang es, als der letzte Ton verhallt war, aus dem Jubel heraus, der uns alle erfasste, und der nichts anderes war als eine Fortsetzung der Töne, die wir soeben vernommen hatten.

Die Oper hat im grossen Metropolitan-Opera-House, das unter der Leitung des vielgenannten Herrn Conried steht, ihr Heim aufgeschlagen, wo sich allabendlich ein glänzendes Publikum — die Damen in fast überreichen Toiletten — versammelt. Orchester und Ausstattung lassen

meistens zu wünschen übrig, das Sängerpersonal aber ist vortrefflich. Man gibt deutsche Opern deutsch, italienische italienisch und französische französisch. Wäre da nicht eine Anregung für unsere bestehenden oder geplanten Festspielhäuser gegeben, einmal Festspiele auf einer originelleren Basis zu veranstalten, als sie die ewige Wagner-Abspielerei geben kann? — Wäre es nicht eine hohe Freude, einmal Mozarts „Figaro", Verdi's „Falstaff", Berlioz' „Trojaner" oder Bizet's „Carmen" in vollkommener Darstellung zu hören, ohne dass unsere deutschen Sänger sich mit den geschmacklosen, ja oft haarsträubenden Übersetzungen die Zunge zerbrechen müssten, während sie hingegen ihre volle Kraft zur Heranbildung eines wirkliches Stilgefühles für „Fidelio", „Freischütz", „Meistersinger", „Barbier von Bagdad" und „Der Widerspänstigen Zähmung" aufsparen könnten?[1]) — Wo ist ein genialer Theaterleiter, der den Mut hätte, mit der Bayreuther Tradition zu brechen?

Dieses Jahr hörte ich im Metropolitan-House nur den dritten und vierten Akt der „Hugenotten", die man in richtiger Erkenntnis der charakterlosen Internationalität ihres Schöpfers auch italienisch oder deutsch gibt, wie's gerade passt. Die äusserst packende Situation der Waffenweihe und des darauffolgenden Duetts zwischen Raoul und Valentine werden dieses merkwürdige Sammelsurium von Genie und Trivialität wohl noch lange zu einem Kassenmagnet machen. — Gelegentlich meines vorjährigen Aufenthalts in Amerika aber hörte ich — „Ihn", den leibhaftigen Gottseibeiuns für alle Bayreuthianer, den Blasebalg der grössten Reklametrompete, die je da war, den Anstifter geharnischter Aufrufe und giftiger Ehrenbeleidigungsprozesse, „Ihn" — ich bekreuzige mich, bevor ich's ausspreche — den „Parsifal in New York". — Die grosse Gereiztheit und Gefahr, persönlicher Motive verdächtigt zu werden, die durch ein Anschneiden der Frage über die Zulässigkeit dieser Aufführungen sofort hervorgerufen wird, veranlassen mich, vorher einige Worte zu meiner Verwahrung zu sagen. Also — parole d'honneur — ich bin nicht von Herrn Conried engagiert, will auch nicht von ihm engagiert werden, weil mir das Dirigieren im Theater gründlich zuwider ist, kenne ihn überhaupt nur durch eine flüchtige Vorstellung und stehe in nicht den geringsten Beziehungen zu ihm. Wenn sich also im nachfolgenden auch einige freundlichen Worte für Herrn Conried finden, so will ich damit keinen Vorteil erzielen, wohl glaube ich aber als Künstler, der stolz darauf ist, vom heiligen Öle des nachwagnerischen Bayreuth nicht gesalbt zu sein, einiges zur Läuterung der diesbezüglichen Ansichten beitragen zu können. Bevor Herr Conried den „Parsifal" gab, hat er an eine Anzahl europäischer Bühnenleiter die Aufforderung gerichtet, sich zu verpflichten,

[1]) Soeben geht eine Notiz durch die Blätter, dass ein von van Dyck in Ostende geplantes Theater ähnliche Bestrebungen verfolge.

nach Ablauf der hiesigen Schutzfristen dieses Werk nicht zu geben, worauf auch er verzichten wolle. Diese Verpflichtung sind die Herren Bühnenleiter trotz hochtönender Phrasen, dass man des Meisters Willen respektieren müsse, und trotz der Schwierigkeiten, die sie Herrn Conried durch Urlaubsverweigerungen von Mitgliedern bereiteten, nicht eingegangen. Sie sagten dadurch mit nicht misszuverstehender Deutlichkeit, dass sie den „Parsifal" geben werden, sobald sie es nach den Gesetzen ihres Landes dürfen; wenn somit Herr Conried den „Parsifal" gegeben hat und Herr Viotta in Amsterdam ihn geben wird, weil sie es nach ihren Gesetzen dürfen, so tun sie nichts anderes, als unsere, vorerst in die Wolke erzwungener Pietät sich hüllenden Theaterleiter so gern ebenfalls täten, wenn sie könnten. Auch bin ich begierig, wie viele der Kapellmeister, die soeben ihrer Entrüstung gegen Herrn Viotta gemeinsamen Ausdruck verliehen haben, verweigern werden, den „Parsifal" zu dirigieren, wenn ihr Chef einmal in der erwünschten Lage sein wird, ihn „anzunehmen". — Kann somit Herrn Conried ein rechtlicher Vorwurf, den „Parsifal" gegeben zu haben, zum mindesten nicht gemacht werden, so muss ich andererseits zu seiner unzweifelhaften Ehre sagen, dass er ihn gut, sogar sehr gut gegeben hat. Ohne mich auf Einzelheiten der in jeder Beziehung vorzüglichen Aufführung einzulassen, in der ich, nebenbei bemerkt, auch endlich wieder die Zeitmasse des Jahres 1882 ohne die unerträglichen späteren Verschleppungen hörte, so möchte ich doch besonders auf eine Szene hinweisen, in der wesentlich Verschiedenes, aber auch wesentlich Besseres geboten wurde, wie in Bayreuth; ich meine die Szene der „Blumenmädchen", soweit es das Bühnenbild betrifft. Kostüme waren ja nie die Stärke Bayreuths; die geschmacklosen Zipfelröckchen aber und die unförmlichen Blumen-Stulphauben, in denen die armen Geschöpfe Klingsors den reinen Toren verführen mussten, erweckten schon zu Wagners Lebzeiten gerechte Bedenken, während in New York ein duftiges, wogendes Schweben leicht verhüllter anmutiger Gestalten in Verbindung mit der hier so frischen und reizvollen Musik einen geradezu berauschenden Gesamteindruck hervorrief. Heiliger Geist des grossen Richard, verzeihe mir, aber nach dieser Szene hätte ich beinahe da capo gerufen, und wäre auch gar nicht böse gewesen, wenn sie mir noch einmal vorgespielt worden wäre. Unwillkürlich fiel mir Anton Seidl ein, der mir kurz nach der Neumannschen Nibelungen-Tournee erzählte, er habe in Italien das Terzett der Rheintöchter, den Ritt der Walküren und noch manches andere stets wiederholen müssen. „Wie entrüstet wäre der Meister gewesen, hätte er das erlebt," rief ich in jugendlichem Eifer, verletzt in meinen heiligsten Gefühlen, worauf Seidl mit seiner charakteristischen Ruhe erwiderte: „Ah, gor ka Spur, d' grösste Freud' hätt' er g'hobt." — Grosse Männer nahmen sich im Leben wohl mitunter anders

aus, als auf dem brüchigen Piedestal, auf das sie die Diadochen hinaufschrauben möchten. Ist denn, um auf den Kernpunkt der Parsifalfrage zu kommen, tatsächlich noch niemandem eingefallen, dass die Schuld, dass überhaupt eine solche Frage auftauchen konnte, lediglich und ausschliesslich Richard Wagner selbst trifft? — Er gab zwar den bestimmten Willen kund, sein letztes Werk seinem Festspielhause für immer zu erhalten. Ja, wer hätte sich denn diesem Willen jemals widersetzen können, wenn das Manuskript der Partitur und das Aufführungsmaterial fest in Wahnfried verwahrt geblieben und nur für die Bayreuther Aufführungen unter strenger Kontrolle, die jede Abschrift oder Entlehnung verhindert hätte, hervorgeholt worden wäre? — Auf diese Art wäre der Parsifal tatsächlich das „Geheimnis" geblieben, das Bayreuth einschloss. Wagner hat aber die Partitur verkauft und ihrer Veröffentlichung beigestimmt. Niemand darf behaupten, dass er sich zur betreffenden Zeit in einer Notlage befunden, also unter dem Druck des traurigen Zwanges gehandelt hätte, sein Leben fristen zu müssen. Er tat es aus freiem Willen. Niemand wird wohl auch die Naivität haben, Wagner so weit zum weltentrückten Träumer stempeln zu wollen, dass er sich der Folgen dieses Schrittes ganz unbewusst gewesen wäre; genoss er doch jedenfalls mit Bewusstsein die Vorteile des Verkaufs. Damit aber trat sein Werk über die Grenzen des persönlichen und Familien-Eigentums hinaus in ein staatsrechtliches Verhältnis zur Öffentlichkeit wie jedes andere publizierte Werk, und keinerlei Vorwurf darf gegen den erhoben werden, der diesen offenbaren Widerspruch zwischen Wagners Willensäusserung und seiner Handlungsweise zu seinen Gunsten auslegt. Kann ich mich somit menschlich und rechtlich nur auf die Seite derjenigen stellen, die den „Parsifal" geben, sobald sie können, so muss ich die rein künstlerische Seite der Frage hingegen in anderem Lichte auffassen. Bevor ich die New Yorker Aufführung erlebt hatte, vertrat ich die Ansicht und habe sie öffentlich vertreten, dass man den „Parsifal" überall geben möge, wo man ihn würdig geben könne; nachher aber bin ich anderer Meinung geworden. Es gibt Werke, die die Kraft besitzen, den Ort, an dem sie aufgeführt werden, zu einem Heiligtum umzuwandeln. Diese Kraft besitzt der „Parsifal" nicht; er bedarf des Heiligtums, um zu wirken. In der, ich wiederhole es, vorzüglichen, selbst von prinzipiellen Gegnern als vorzüglich anerkannten New Yorker Aufführung wirkte nüchtern, was uns innerhalb der Weihrauchwolken, die den Bayreuther Hügel umwallen und die Räume des Festspielhauses durchziehen, mit religiös-frommen Empfindungen erfüllt hatte. Ein katholisches Hochamt in einem Prunksaale zelebriert, wo man sonst vielleicht Gala-Diners gibt, wird nicht mehr sein wie eine Zeremonie, während es in einem von mystischem Dämmerlicht erfüllten Dome auch auf den Freigeist Eindruck machen wird. Mystik ist

aber in unsern Theatern auch durch Verdunklung des Zuschauerraumes und Tieferlegen des Orchesters nicht zu erzielen. Sicherlich wird Frau Wagner in den Jahren, da die Schutzfrist noch besteht, all ihre erstaunliche Klugheit und Geschicklichkeit aufwenden, um, wenn auch kein Ausnahmegesetz für den „Parsifal", das jeder halbwegs Einsichtige bedauern müsste, so doch vielleicht ein persönliches Kartell mit den Bühnenleitern oder eine allgemein gültige Verlängerung der Schutzfrist zu erreichen, die ihr und ihrer Familie das vielumstrittene Werk noch weiter sicherte. Ich kann ihr mit gutem Gewissen vollen Erfolg wünschen, denn, wenn ich auch auf anderem Wege wie die „-ianer" meine Überzeugung gewonnen habe, so scheue ich mich gerade deshalb nicht, sie unumwunden auszusprechen: Der „Parsifal" gehört nach Bayreuth; dort möge er verbleiben. — —

Mit besonderer Freude gedenke ich zweier Kammermusikabende in Boston und New York, in denen ich mit Kneisel und seinen Genossen mein Klaviersextett spielte. Die Konzerte dieser ausgezeichneten Künstlervereinigung sind stets ausverkauft, ein gutes Zeichen, wie lebhaft der Sinn des amerikanischen Publikums auch für diese intime Kunstgattung entwickelt ist. Äusserst anregend verliefen zwei festliche Veranstaltungen der beiden grossen deutschen Gesangsvereine, des „Arion" und des „Liederkranz". Während die erste der fröhlichen Geselligkeit und ausgelassenen Laune gewidmet war, entspann sich bei der zweiten durch geschickte Führung des Vorsitzenden und „Toastmeisters" des Vereins, des geistvollen Dr. Baruch, eine coram publico geführte Kontroverse über Kunstfragen zwischen einigen ersten Vertretern der Presse untereinander und mit mir, die ihren übereinstimmenden Ausgleich in einer von mir erzählten indischen Legende fand, die ich, nachdem sie amerikanische Zeitungen wiedergegeben haben, mir erlauben möchte, auch hier mitzuteilen. Wenn die Götter, so sagt die Legende, in menschlicher Gestalt unter Menschen wandeln, so kann man sie daran erkennen, dass sie den Fuss nicht ganz auf die Erde setzen, sondern ein klein wenig darüber schweben. Auf unsere Fragen angewandt, fuhr ich fort, bedeutet dieser äusserst feine unberührte Zwischenraum, dass die Kunst in menschlichster Gestalt und Gewandung, also durchaus realistisch erscheinen möge, solange sie ihres göttlichen Ursprungs nicht soweit vergisst, sich plump auf die Erde zu stellen und alltägliches statt typischem darstellen zu wollen, wo dann ihre Göttlichkeit sofort verschwindet und nur eine vielleicht vollkommene aber eher verstimmende als erhebende Technik übrig bleibt.

Drei freie Tage benutzte ich, um einen Ausflug nach den Niagarafällen zu unternehmen. Die Begeisterung für die amerikanischen Eisenbahnen kann ich nicht teilen. Sie sind allerdings billiger wie die unsrigen, gehen aber weder schneller, noch sind sie bequemer eingerichtet; der

geradezu entsetzliche Lärm und das fortwährende Stossen, was auf den oberflächlicheren Unterbau zurückzuführen sein soll, bedarf starker Nerven, um erträglich gefunden zu werden. Wenig übereinstimmend mit der amerikanischen „Freiheit" berührt es uns, wenn wir im Speisewagen einen Whisky mit Soda bestellen, und zur Antwort erhalten: „Den Whisky kann ich erst in einer halben Stunde bringen, wenn wir in den nächsten Staat kommen; hier darf keiner verkauft werden", oder wenn wir, todmüde im Hotel angekommen, uns im Restaurant mit einem Schluck Champagner erquicken wollen und der Kellner uns bedauernd versichert, dass wir heute geistige Getränke nur auf unserem Zimmer trinken dürften, da Feiertag sei. Geradezu drollig ist auch das Entsetzen, das eine arglose Europäerin erweckt, wenn sie sich unterfängt, sich eine Zigarette anzuzünden. Meine ohnehin ziemlich beschwerliche Fahrt nach den Niagarafällen wurde durch einen furchtbaren Schneesturm, der weisse Mauern vor unseren mühsam fortkeuchenden immer wieder angehaltenen Zug türmte, noch um mehrere Stunden verlängert, aber sie hat sich überreichlich gelohnt. Am nächsten Morgen leuchtete die klarste Wintersonne über dem freundlichen, am Eriesee wundervoll gelegenen Buffalo und über den eine Stunde davon entfernten mächtigen Fällen, die mit ihren fabelhaften Eisbildungen einen Anblick gewähren, der jeden Versuch einer Schilderung ausschliesst. In diesem Lande scheinen die Elemente noch so ungehemmt und mächtig, wie sie bei uns vielleicht vor vielen Jahrtausenden waren; aus den merkwürdig grossen Blumen aber und den herrlichen Früchten, die die südlichen Staaten nach dem kälteren Norden senden, duftet uns die würzige Kraft einer noch unausgenutzten, jugendlichen Erde entgegen. Welche Kultur kann sich vielleicht dereinst auf diesen Gefilden entwickeln, wenn die bunt zusammengewürfelten Völker einmal ein grosses, starkes Volk geworden sind, mächtig durch ihr Kapital und unangreifbar durch ihre glückliche Lage an den beiden Weltmeeren? Eine Kultur vielleicht, die aus originaler Kraft hervorgeht und nichts von uns zu borgen braucht! Nur ungern wiederhole ich geprägte Worte, aber dort drüben halte ich die „Möglichkeiten" tatsächlich für „unbegrenzt".

Aber ich merke, dass ich schon wieder „unmusikalisch" werde, will daher, fürchtend, meine Leser ohnehin bereits ermüdet zu haben, diese Plauderei mit einem dankbaren Gruss an das New-York-Musical-College schliessen, das mir am Tage vor meiner Abreise eine Matinee mit meinen Kompositionen veranstaltet hat — sowie herzlich aller derer gedenken, die mir meinen Aufenthalt im grossen interessanten Amerika nun bereits zum zweiten Male durch Gastfreundschaft verschönt haben. Die mir beim Scheiden entgegenschallenden Rufe „Auf Wiedersehen!", von denen mich noch einige in Gestalt von Marconi-Telegrammen auf dem bereits fahrenden Schiffe erreichten, konnte ich aufrichtig erwidern.



STEPHEN C. FOSTER UND DAS AMERIKANISCHE VOLKSLIED

von Dr. Martin Darkow-Philadelphia

Sind die Amerikaner eine musikalische Nation und hat die Welt von ihnen bedeutende musikalische Offenbarungen zu erwarten? Diese Frage ist leichter gestellt als beantwortet. Ihre Beantwortung hängt in erster Linie davon ab, ob wir die Amerikaner überhaupt als Nation (im volklichen, nicht politischen Sinne) ansehen können. Diese Frage wird ja jetzt gewöhnlich, insbesondere von den Amerikanern selbst entschieden bejaht. Dessenungeachtet werden sich viele ihre berechtigten Zweifel nicht nehmen lassen, ob es überhaupt möglich ist, aus einem so vielfachen Völkergemisch innerhalb einer verhältnismässig so kurzen Zeit, wie sie die Geschichte Amerikas repräsentiert, eine Nation zusammenzuschweissen.

Das, was diesen in den Vereinigten Staaten stetig vor sich gehenden Amalgamierungsprozess wesentlich erschwert, ist der wechselnde Charakter seiner Einwanderung. Dies wird klar, wenn man erwägt, dass die Zunahme der Bevölkerung in den Vereinigten Staaten infolge der Einwanderung noch jetzt zumeist grösser ist als die durch den Überschuss der Geburten über die Todesfälle. Es hatte eine Zeit gegeben, in der die deutsche Einwanderung die Hauptrolle spielte, dann eine, wo bei der Einwanderung das irische Element überwog, dann kamen die Skandinavier angerückt, jetzt sind die Slaven und russischen Juden obenauf. Die Annahme, dass aus all diesem babylonischen Völkergewirr sich eine einheitliche Nation herauskristallisiert haben sollte, erscheint fast undenkbar.

Diese berechtigten Zweifel finden ihre Lösung darin, dass die Amerikaner bereits eine Nation waren, als der eigentliche Einwanderungszustrom seinen Anfang genommen hat. Zu der Zeit, als die englischen Kolonieen in Nordamerika ihren Kampf um die Unabhängigkeit aufgenommen hatten, als die Hauptmasse der Amerikaner, abgesehen von wenigen fremden, zumeist deutschen Siedlungen, aus den alten englischen Kolonisten bezw. deren Nachkommen bestand, waren die Amerikaner bereits eine Nation, festgefügt und in sich geeint, mit einer Zivilisation und Kultur, die im Wesen auf denen der angelsächsischen Rasse beruhte.

Der kolossale Zustrom der Einwanderung nach den Vereinigten Staaten, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eingesetzt hatte, um seither mit geringen Variationen in der Intensität, allein desto grösseren in dem Charakter der Einwanderung stetig anzuhalten, hat dies nationale Bewusstsein der Amerikaner auf eine überaus harte Probe gestellt. Die Gefahr lag nahe, dass die ursprünglichen nationalen Elemente unter dem Drucke der Einwirkungen so vieler verschiedener Völkerstämme auseinanderfallen könnten und dass an Stelle jener Nation, die durch ihre echt angelsächsischen Tugenden ihre staatliche Selbständigkeit zu erringen und zu behaupten wusste, ein Völkerkonglomerat, ein wahres Mischvolk treten würde, bei dem nach bekannten Mustern die einzelnen Komponenten sich durch ihre Untugenden perpetuieren. Dass dem nicht so geworden ist und trotz des zweifelhaften Charakters der gegenwärtigen Einwanderungsflut nicht so werden wird, ist ausschliesslich auf die angelsächsische Nationalkraft der Amerikaner zurückzuführen. Diese zeigt sich nicht, wie fälschlich angenommen wird, in der Assimilierungsfähigkeit, sondern in der Eliminierungskraft, in der Fähigkeit der amerikanischen Nation, das ihrem Wesen nicht entsprechende Fremde dauernd abzustossen.

Es ist genau der gleiche Vorgang, den wir bei der englischen Sprache bemerken. Sie weist weniger Fremdwörter auf, als irgend eine andere, kulturell gleich hochstehende Sprache. Das, was ihr fremd ist, stösst sie rücksichtslos von sich, das, was ihr im Fremden genehm erscheint, übernimmt sie, aber nicht als Fremdwort, sondern unterwirft es ihrem besonderen Idiom, ihrer Aussprache, ihrem Tonfall usw.[1])

Dieser charakteristischen Eigenschaft des Angelsachsentums ist es zu verdanken, dass, wiewohl der Nationalcharakter der Amerikaner durch die Wandlungen des wirtschaftlichen Lebens vielfach beeinflusst wurde, die stetig wechselnde Einwanderung in dieser Beziehung fast gar keine Rolle spielte.

Die Vereinigten Staaten sind politisch genommen eine Einheit, allein in volklicher Beziehung bestehen sie aus zwei ganz verschiedenen Elementen. Ein Drittel ungefähr sind die echten erbgesessenen Amerikaner, die nicht bloss eine weit vorgeschrittene Zivilisation aufweisen, deren Vorzüge sich der gebildete Einwanderer bald anzueignen vermag, sondern auch eine hochstehende Kultur, die der angelsächsischen Rasse, von der der Einwanderer zunächst ausgeschlossen ist. Der Rest ist das „flottante Material“, ein wahres Völkergemisch an Rasse, Habitus, Gewohnheiten, Sitten usw., das davon herrührt, dass der Einwanderer in der ersten

---

[1]) Vortreffliche Untersuchungen über diese Frage, sowie überhaupt über die Unterschiede im Wesen der angelsächsischen und deutschen Nation findet man in dem Werke „Doppelwesen der menschlichen Stimme“ von Emil Sutro.



Generation niemals, selten in der zweiten, allein zumeist in den späteren Generationen in das Amerikanertum aufgeht, wobei die frühere Sprache, das frühere Volkstum ganz verloren gehen. Es ist natürlich, dass der Fremde, der nach den Vereinigten Staaten kommt, um Land und Leute kennen zu lernen, zumeist auf diesen Teil der amerikanischen Bevölkerung stösst, der zum wahren Amerikanertum in gar keiner kulturellen Verwandtschaft steht. Daraus erklären sich die verschiedenen Ansichten über Amerika und die Amerikaner, denen man in auswärtigen Blättern begegnet.

Wir sind hiermit zum Ausgangspunkte unserer Ausführungen zurückgekehrt. Da die Bevölkerung der Vereinigten Staaten aus zwei ganz heterogenen Bestandteilen besteht, ist selbstverständlich die Frage, ob die Amerikaner und inwiefern sie eine musikalische Nation genannt werden können, mit Rücksicht auf diese Einteilung verschieden zu beantworten. Das Gros der Bevölkerung, das sich noch nicht mit dem einheimischen Element verschmolzen hat, ist je nach seiner Herkunft mehr oder minder musikalisch. Der Deutsche in Amerika hat seine Gesangvereine, in denen er seine Rhein- und Donaulieder singt, er ist auch zum Pionier klassischer Musik in den Vereinigten Staaten geworden. Der Irländer singt seine einheimischen Weisen, der Slave und Skandinavier die seinen. Zu einer Weiterentwicklung dieser Importmusik infolge einer Anregung durch das neue Heimatland ist es bisher nicht gekommen. Der Amerikaner selbst, bei dem ein unersättliches Bildungsbedürfnis ein Charaktermerkmal bildet und der den Mangel des Musikalischen in seinem Wesen fühlt, weist hier eine merkwürdige Toleranz auf. Er lässt die Musik aller Völker an sich herankommen, bemüht, sich ihr anzubequemen, und versucht das, was „draussen“ für das Beste gehalten wird, auch seinerseits für das Beste zu halten. Er lässt die besten Sänger der ganzen Welt zu sich kommen und sich die Werke der grossen ausländischen Komponisten vorführen; er begeistert sich sukzessive für Verdi, Wagner und jetzt für Richard Strauss. Er geht in musikalischer Beziehung von dem eklektischen Grundsatze aus: nihil humani a me alienum puto. Er lässt sich zu den Klängen des Mendelssohnschen Hochzeitsmarsches trauen und zu denen des Chopin'schen Trauermarsches willig begraben. Ohne Unterschied der Religion.

Man sagt: die amerikanischen Komponisten, selbst jene, die in Amerika geboren sind, schreiben alles, nur keine amerikanische Musik. Die wenigen unter ihnen, die überhaupt mitzählen, haben im Auslande gelernt und sich von dort ihre Inspirationen geholt. Sie fühlen jedoch den Mangel des nationalen Elements in der amerikanischen Musik und es ist bezeichnend für sie, dass sie sich weniger an die Klassiker oder Wagner, als an jene Komponisten anlehnen, die wie Goldmark, Grieg, Chopin einen starken nationalen Einschlag in ihrer Musik aufweisen. In ihren Kompositionen

gelangen alle Nationen zu Worte, nur nicht die amerikanische. Es scheint sonach, als ob der Amerikaner in der Musik nur passiv-rezeptiv und nicht aktiv-schaffend sich verhielte, als ob es an dem gemeinsamen musikalischen Empfinden fehlte, diesem Nährboden des Volksliedes, in dem eine Nation ihre Freuden und Schmerzen, ihre Wonne und Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen pflegt. Man müsste sonach trotz der vielen Musik, die in den Vereinigten Staaten getrieben wird, trotz der herrlichen Gesangsstimmen, welche die Amerikaner aufweisen, zu dem Schluss gelangen, dass die amerikanische Nation nicht musikalisch ist. America non cantat. Amerika hat kein Volkslied. Finis.

So können wir noch in Dr. Ritters Buch „Musik in Amerika", Scribner 1883, lesen wie folgt:

„Das Volkslied findet man im amerikanischen Volke nicht. Der amerikanische Farmer, Handwerker, Kutscher, Schäfer usw. singt nicht, wenn er nicht zufällig einem Kirchenchore angehört. Das Gefühlsleben hält der Amerikaner in seinem Busen fest verschlossen. Der ernste, fleissige Bewohner dieses schönen Landes drückt seine Freuden und Schmerzen nicht in Tönen aus."

Das mag ja in gewissem Sinne wahr gewesen sein. In dem Kampfe mit der Natur fand der Kolonist nicht die rechte Zeit, seinen Freuden und Schmerzen im Liede Ausdruck zu geben. Dass aber das allerdings recht beschränkte musikalische Empfinden der englischen Nation bei dem Amerikaner nicht erloschen war, sondern lediglich unter seiner Bewusstseinsschwelle schlummerte, und dass es bloss des Weckers bedurfte, um einen adäquaten Ausdruck zu finden, das darzutun, war einem Manne beschieden, der mit vollem Recht als der Vater des amerikanischen Volksliedes bezeichnet werden kann. Wir sagen Vater, allein, wir könnten richtiger sagen, Vater, Sohn und heiliger Geist zugleich, da diese in sich abgeschlossene musikalische Persönlichkeit bisher keinen würdigen Nachfolger gefunden hat.

Dieser Mann war Stephen Collins Foster, der Verfasser und Komponist von „Down the Swanee River", „Old Kentucky Home", „Massa's in the cold ground" und unzähliger anderer Lieder, die der amerikanischen Nation, die bis dahin in musikalischer Beziehung eine wahre Sphinx war, die Zunge gelöst haben.

Es sind echte Volkslieder, kein Zweifel daran. Nicht bloss ihre allgemeine Verbreitung beweist es, denn diese haben sie mit vielen Modeliedern und Gassenhauern gemein, an denen in den Vereinigten Staaten sicher kein Mangel ist. Allein diese kommen rasch und verschwinden ebenso rasch. Fosters Lieder hingegen sind zum Besitztum des amerikanischen Volkes geworden. Es hat sie angenommen als Geist von seinem Geiste, als den wahrsten Ausdruck seines Empfindens. In der Blockhütte des neuerschlossenen Westens wie in dem Palast des amerikanischen Millionärs kann man sie hören.

Foster selbst war sich nicht bewusst, dass seine Lieder Volkslieder werden würden, dass sie mehr als eine nur vorübergehende Bedeutung besitzen. Das tut ihrem Charakter als wahren Volksliedern keinen Abbruch. Niemand kann bewusst ein Volkslied schaffen. Von dem Volksliede gilt, was Jean Paul von der Unschuld geschrieben hat: „Nur so lange du dich selbst nicht kennst, bist du eine. Dein Bewusstsein ist dein Tod." Auch dass bei diesen Volksliedern Verfasser und Komponist bekannt sind, ändert an ihrem Charakter als amerikanische Volkslieder nichts. Dass das Volk als solches Lieder komponiert, ist überhaupt nicht anzunehmen. In dieser Beziehung wird stets das Dichterwort gelten:

„Wollt ihr Schätze gewinnen und Macht, so tut euch zusammen,
Aber das Schöne gelingt ewig dem Einzelnen nur."

Dass bei der Wanderung des Volksliedes von Mund zu Mund das Volk in Wort und Ton Änderungen vornimmt, Härten abschleift, Fremdartiges abstösst usw., mag ja vorkommen. Allein diese kritische Tätigkeit des Volkes ist unserer Ansicht nach bedeutend überschätzt worden. Keinesfalls wird sie dort vorkommen, wo das Werk des Einzelnen bereits eine seinem Bewusstsein und Gefühl adäquate Fassung aufweist.

Hätte Foster in einer Zeit gelebt, wo es noch keine Druckerpresse gab, seine Lieder würden von Mund zu Mund fortgepflanzt worden sein. Der Autor, nicht seine Lieder, wäre vergessen worden und die Forscher der Neuzeit hätten Gelegenheit gefunden, das Volk auf das Piedestal des unbekannten Dichterkomponisten zu erheben.

Bevor wir auf die Bedeutung des Dichters und Komponisten Foster näher eingehen, wollen wir in Kurzem seine Lebensgeschichte erzählen.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass der Schöpfer des amerikanischen Volksliedes genau 50 Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1826 das Licht der Welt erblickt hat. Seine Eltern waren kurz vor seiner Geburt aus Virginien nach Pittsburg übergesiedelt. Es waren wohlhabende, patriotisch gesinnte Leute, und die Mutter Fosters, der er zeitlebens eine wahrhaft leidenschaftliche Liebe und Verehrung entgegenbrachte, eine durch Edelsinn und Gottesfurcht ausgezeichnete Frau. Foster wurde früh in Privatschulen geschickt, zeigte aber nur geringe Lust zu den Büchern. Schlendern durch Feld und Flur war ihm lieber, wozu er in der herrlichen Umgebung von Pittsburg, das damals noch nicht das Manchester von Amerika war, reiche Gelegenheit fand. Für die Musik zeigte er schon in früher Jugend grosses Interesse. Sein Bruder teilt mit, dass der Knabe im Alter von sieben Jahren, als sein Vater ihn nach einem Musikaliengeschäft mitnahm, eine Piccoloflöte ergriff und in wenigen Augenblicken bekannte Weisen darauf blies. Später lernte er Klavier, auf dem er es zu einer gewissen dilettantischen Gewandtheit gebracht haben soll. Beethoven





IV. 16

FRANK VAN DER STUCKEN



DAVID BISPHAM



FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER



und Mozart sollen seine Lieblingskomponisten gewesen sein. Doch ist von ihrem Einfluss in seinen Kompositionen nichts zu finden. Schon früh versuchte er sich in der Komposition. Mit dreizehn Jahren schrieb er einen Tioga-Walzer, der selbst für dieses Alter herzlich unbedeutend ist. Mit sechzehn Jahren die Musik zu einem Gedicht „Open thy lattice love“ (Öffne Liebchen dein Gitter). Das Lied, das ein gewisses Formtalent aufwies, wurde gedruckt und unter seinen Freunden viel gesungen. Es war übrigens das einzige Lied, das er zu fremden Worten komponierte. Von nun an wurde er sein eigener Dichter.

Auf Anregung seiner Freunde dichtete und komponierte er bald darauf zwei Negerlieder „Old Uncle Ned“ und „Louisianna Belle“, die schon alle Vorzüge seiner späteren Lieder und auch deren doppelten Typus in nuce aufweisen, jenes schwärmerisch sentimental, dieses derb lustig. Im Alter von 19 Jahren wurde er zu seinem Bruder nach Cincinnati geschickt, um in dessen Geschäft als Buchhalter tätig zu sein. Mit den Büchern gab er sich aber nicht viel ab. Er traf dort seinen ehemaligen Musiklehrer W. C. Peters als Musikalienhändler etabliert und schenkte ihm für den Verlag seinen „Uncle Ned“ und ein neukomponiertes Lied „Oh Susanna“. Die Lieder wurden nunmehr gedruckt und verbreiteten sich mit solcher Schnelligkeit durch die ganzen Vereinigten Staaten, dass Peters in Jahresfrist ein Vermögen gewann. Das „Oh Susanna“ ist in der Tat von köstlicher Frische und starker vis comica. Wir sind dem Liede auf europäischen Tingel-Tangeln unter allerlei Verkleidungen und unter dem Namen zahlreicher Väter, nur nicht dem Fosters, begegnet. Kein Wunder, denn selbst in Amerika wussten die wenigsten, wer der Autor sei, kümmerten sich auch nicht recht darum.

Lange hielt es Foster in Cincinnati nicht aus. Nach zwei Jahren schon kehrte er nach dem väterlichen Hause zurück, um sich ganz der Musik zu widmen, wozu ihn seine Erfolge ermunterten. Die Leichtigkeit, mit der er da unter den liebenden Augen seiner Mutter schuf, ist in der Tat erstaunenswert. Er hatte mit der New Yorker Verlagsfirma Firth Pond & Co. ein Abkommen getroffen, wonach er ihr alle seine neuen Lieder zum Verlag übergeben musste, wogegen sie sich verpflichtete, ihm von dem Überschuss der verkauften Exemplare eines jeden Liedes über eine gewisse Anzahl drei cents per Exemplar zu bezahlen. Was für riesige Verbreitung seine Lieder fanden, beweist der Umstand, dass er für das eine Lied „Down the Swanee River“ oder „Old Folks at Home“ wie es auch genannt wird, binnen zwei Jahren laut obigen Vertrags 10000 Dollars erhielt. In die Zeit von 1850 bis 1860 fallen seine besten Lieder. In rascher Folge erschienen ausser dem vorgenannten: „Nelly was a Lady“, „My old Kentucky Home“ (in Deutschland durch eine treffliche Bearbeitung für Männer-

chor von Stucken bekannt), „Massa's in the cold Ground," „Boys carry me along," „Hard times come again no more," um nur die besten zu nennen, und unzählige andere. Er hatte sich im Jahre 1850 mit der Tochter eines angesehenen Pittsburger Arztes verheiratet. Doch scheint die Ehe nicht überaus glücklich gewesen zu sein. Das Schweigen seines Bruders und Biographen, sowie der Umstand, dass seine Gattin nach seinem Tode bald eine zweite Ehe schloss, deuten darauf hin.

Das junge Paar siedelte nach New York über, wo Foster mehr Musse finden zu können glaubte, für seinen unersättlichen Verleger zu schaffen. Allein es litt ihn dort nicht lange. Eines Tages bestellte er, von Sehnsucht nach dem Elternhause übermannt, einen Händler nach seiner Wohnung, dem er alles, was nicht niet- und nagelfest war, verkaufte, und am Tage darauf war er wieder bei Muttern. Im Jahre 1855 starb seine Mutter. Es war der härteste Schlag, der Foster treffen konnte. Viele seiner schönsten Lieder hat er ihrem Andenken gewidmet, so das „I see her still in my dreams" und das tiefgefühlte „Why have my loved ones gone". Einige Jahre hielt er es noch in Pittsburg aus, dann begab er sich nach New York zu ständigem Aufenthalt.

Inzwischen hatte sich bei ihm sein grüblerischer Hang zur förmlichen Melancholie ausgebildet. Wie so viele suchte er die Heilung seines Schmerzes im Wein. Die letzten Jahre seines Lebens waren durch diese unglückselige Leidenschaft verdüstert. In besseren Augenblicken schrieb und komponierte er noch. Allein, es waren nicht mehr die alten Weisen, kaum ihr schwacher Abglanz. Der Krieg zwischen den Nord- und Südstaaten hatte ihn noch merklich aufgerüttelt und seiner Leier ein paar mächtige Klänge entlockt. Es war dies aber nur ein letztes Aufflackern vor dem Erlöschen der Flamme. Ein mähliger Verfall seiner geistigen Kräfte trat bei ihm ein. Personen, die ihm in der letzten Zeit seines Lebens nahe standen, und die wir über sein Leben und Treiben in dieser Periode auszufragen Gelegenheit hatten, erwiderten mir: „Schweigen wir lieber davon."

Eine Unzahl Anekdoten sind über Foster und seine Lieder im Umlauf. Ein Grossneffe Fosters bestätigte uns die allgemein verbreitete, dass er eines Tages, als er im Wirtshaus seinen Whisky nicht bezahlen konnte, vom Wirt aufgefordert wurde, ein Lied zu dichten. Er riss den Rand von einem Zeitungsblatte und kritzelte darauf in wenigen Augenblicken Worte und Musik eines Liedes nieder, das er dann zum Gaudium aller Anwesenden vorsang. Da uns aber jeder unserer Gewährsmänner ein anderes Lied Fosters als dasjenige bezeichnete, das er auf diese Weise in einem „lucidum inter pocula intervallum" komponiert haben soll, so dürfte wohl die ganze Geschichte ins Fabelreich zu verweisen sein.

Folgende Erzählung scheint verbürgter zu sein. Als die Truppen

eines Regiments im Secessionskriege nach vielen Monaten endlich ihren rückständigen Sold ausbezahlt erhielten, ergaben sie sich einem wahren Lotterleben. Zucht und Disziplin hörten ganz auf. Der Kommandant wusste sich absolut nicht zu helfen. Er liess endlich die Militärkapelle ausrücken und das „Old Folks at Home" einmal über das andere spielen, und nach kurzer Zeit waren die Soldaten wieder in ihren Baracken, und Zucht und Ordnung wieder hergestellt.

Über Fosters Tod gibt es zwei verschiedene Lesarten. Lassen wir dem Bruder zuerst das Wort. In seiner biographischen Einleitung zu Fosters Liedersammlung, die unter dem Titel „Songs and musical compositions of Stephen C. Foster, Author of the ‚Old Folks at Home'" 1896 in Pittsburg erschienen ist, schreibt er:

„Im Januar 1864, während mein Bruder im American-Hotel in New York weilte, wurde er von einem heftigen Fieber ergriffen, das ihn ans Bett fesselte. Eines Morgens erhob er sich und wollte sich waschen. Er fiel jedoch in Ohnmacht und stürzte auf das Waschbecken, das in Stücke ging, wobei er durch die Glasscherben an Hals und Gesicht verletzt wurde. Er blieb so bewusstlos und blutend längere Zeit liegen, bis er zufällig von dem Stubenmädchen des Hotels aufgefunden wurde. Er wurde nach dem Bellevue-Hospital gebracht, woselbst ihn die Ärzte wegen des inzwischen eingetretenen grossen Blutverlustes nicht mehr retten konnten. Er starb am Tage darauf ruhig und friedlich."

Der anderen Version zufolge soll der Unfall sich ereignet haben, als Foster volltrunken nach Hause kam. Sein Zustand machte es ihm nicht möglich, sich zu erheben und um Hilfe zu rufen. Im Hospital wusste man nicht, wen man vor sich hatte, und nur durch einen Zufall entging Foster dem Schicksal, in dem Massengrabe für die Ärmsten seine letzte Ruhestätte zu finden. Die Familie erfuhr aber noch rechtzeitig von dem traurigen Schicksal, das ihn ereilt hatte. Die Leiche wurde nach Pittsburg gebracht (sein Bruder notiert naiv, dass die Transportgesellschaften die Überführung unentgeltlich ausführten) und auf dem Allegheny-Friedhof beigesetzt, wo ein einfacher Denkstein die Inschrift trägt: „Stephen C. Foster von Pittsburg, geboren 4. Juli 1826, gestorben 13. Januar 1864."

Ein Denkmal hat das amerikanische Volk seinem grössten Liedersänger nicht errichtet. In den Handbüchern der Musik fertigt man ihn kurz ab. Er wird ebenso wie Poë nicht nach Gebühr gewürdigt. Und aus dem gleichen Grunde. In Amerika ist Trunkenheit kein Milderungsgrund. Man wundert sich darüber nicht, wenn man hier länger lebt. Der Deutsche denkt bei der Arbeit ans Bier [?] und beim Bier an die Arbeit. Der Amerikaner denkt bei der Arbeit an nichts als die Arbeit und beim Trinken nur ans Trinken. Die Verheerungen, welche die nationale Energie in dieser Beziehung anrichtet, sind furchtbar.

Wenn wir nun nach dem Leben das Lebenswerk Fosters betrachten wollen, werden wir den Poeten von dem Komponisten scheiden müssen. Freilich verdanken die besten seiner Lieder gerade dem Umstande, dass er Dichter und Komponist in einer Person war, ihren besonderen Wert und auch ihre Beliebtheit. Wort und Ton decken sich in ihnen vollkommen, restlos. Allein dessenungeachtet hält seine poetische Begabung mit seiner musikalischen nicht gleichen Schritt. Die Konzentration, die wir in seinen besten Liedern finden, die Knappheit des musikalischen Ausdrucks treffen wir in seiner Poesie nur selten. Er lässt sich gewöhnlich gehen. Was im Raum einer Zeile, eines Verses ausgedrückt werden könnte, darüber schreibt er gern drei und vier Strophen. Seine Sprache hält sich gleicherweise von allzugrosser Trivialität wie von Verkünstelung fern. Sie ist fliessend, natürlich. Er schreibt nicht bloss aus den Gefühlen des Volkes heraus, sondern auch mit dessen Zunge. Seine Vergleiche sind zumeist der Natur entnommen. Er wird nicht müde, ihre Schönheit zu preisen, mit dem Frühling zu frohlocken, besonders aber mit dem Herbste zu trauern. Grenzenlos ist seine Verehrung für Heim und Familie. Das „Home sweet Home" hat bei ihm unendliche Variationen. Er lebt eben und fühlt mit seinem Volke. Alle seine grossen und kleinen Schmerzen sind ihm vertraut, und er findet für sie den treffendsten naiven Ausdruck.

Bezeichnend ist der Mangel äusserer Religiosität und sinnlicher Regungen in seinen Gedichten. In den uns erhaltenen, nahezu zweihundert Gedichten findet man nur wenige, die man kirchlich nennen könnte. Seine Religion erschöpft sich in der Liebe zur Natur und in einem dunklen Gefühl von einem Wiedersehen auf einer anderen besseren Welt. Sein „Father Abraham" ist nicht der biblische Abraham, sondern Abraham Lincoln. Es fehlt ihm nicht an Humor, allein sein Humor ist von jener sanften, stillen Art, die mehr erwärmt als erhebt. Viele seiner Lieder sind dem Neger in den Mund gelegt, allein auch in diesen ist nicht das spezifisch Negerhafte, sondern das allgemein Menschliche hervorgehoben. Der Ausdruck ist manchmal dem Negerdialekt entnommen, allein die Gefühle, die dabei zum Ausdruck gelangen, sind die des armen gedrückten Menschen überhaupt. Witz fehlt ihm, wie auch überhaupt jene Knappheit des Ausdrucks, die noch etwas zum Erraten übrig lässt und bei so manchem deutschen Volksliede einen besonderen Reiz ausmacht. Von seinem Humor mag „Larrys Goodnye", das einen echt deutsch anmutet, einen Begriff geben. Larry zieht mit Lincoln in den Krieg. Er nimmt von seiner geliebten Mavourneen Abschied. Allein trotz aller Küsse und Versicherungen seiner Treue lässt sie sich nicht trösten. „Sobald der Krieg zu Ende ist, komme ich dich zu heiraten" sagt Larry. Allein Mavourneen weist auf die Gefahren des Krieges hin und fragt naiv, ob sie nicht vorher heiraten

könnten. Wir können nicht umhin, die reizende Schlusstrophe hier im Original anzuführen:

„Now Larry, how could he refuse her,
He saw that he might as well wed
For if he was killed he would lose her
So unto fair Norah he said:
Mavourneen it's truth you've been saying
And where there's a will there's a way.
I see there's no use in de laying
I'll wed you this very same day."

Von seinen Kompositionen (an zweihundert Liedern, mehreren Tänzen und weniger bedeutenden Hymnen) sind, wie bereits erwähnt, viele zu wahren Volksliedern des amerikanischen Volkes geworden. Obwohl mehr als ein halbes Jahrhundert seit ihrer Entstehung verflossen ist, sind sie im Herzen des Volkes so lebendig, so frisch wie zur Zeit, als sie zuerst erklangen. Die musikalische Faktur seiner Lieder ist ungemein einfach. Ans Durchkomponieren denkt Foster nicht, selbst wenn die einzelnen Strophen verschiedene Stimmungen aufweisen. In der Harmonie beschränkt er sich auf die Dreiklänge der ersten, fünften und vierten Stufe und auf den Dominant-Septimenakkord. Auffällige oder nur interessante Modulationen sucht man in seinen Liedern vergebens. Desto reicher ist die melodische Zeichnung. Es ist einfach unglaublich, was Foster mit dem geringen musikalischen Material, das er verwendet, alles zu schaffen, welche Stimmungen er mit den wenigen Tönen hervorzuzaubern vermag. Wer in dieser Beschränkung so Bedeutendes leisten kann, ist in der Tat ein Meister zu nennen. Viele seiner besten Lieder sind so einfach, dass man glaubt, ein Kind könne sie komponieren. Allein man versuche nur, es Foster gleichzutun. Es wird nicht gelingen. Er hat Hunderte von Nachahmern gefunden, allein nicht eines ihrer Lieder hat die „Saison" überdauert. Fosters Weisen kommen vom Herzen und rühren ans Herz. Ihr Grundzug ist eine weiche Sentimentalität, eine sanfte Melancholie, die Stimmung des amerikanischen Herbstes, der uns mit seiner buntscheckigen Farbenpracht, seiner warmen Sonne, seiner klaren Luft den Frühling vorzugaukeln scheint. Das was auf dem Grunde der amerikanischen Seele an musikalischen Stimmungsreizen schlummert, das hat Foster hervorgeholt und zum Ausdruck gebracht. Es ist keine Melancholie des Kopfes, kein Pessimismus, nicht das ewige Moll der slavischen Volksseele (Fosters Lieder sind fast ausnahmslos in Dur gesetzt); es ist vielmehr jene Melancholie des Herzens, die der Liebe zu allen Geschöpfen und zur Mutter Natur entspringt, die, was sie schafft, auch wieder vernichtet: die Stimmung des „mich wundert, dass ich so fröhlich bin".

Es mag ja recht eigentümlich erscheinen, dass die Amerikaner, denen Weichlichkeit des Wesens und Sentimentalität sicher nicht als nationale Charaktereigenschaften zur Last gelegt werden können, gerade in der Musik das Weiche, Schwärmerische, Melancholische vorziehen (Chopin, Schumann, Tschaikowsky sind ihre Lieblingskomponisten), und dass Fosters Lieder gerade durch diese Eigenschaften zu amerikanischen Volksliedern geworden sind. Doch ist dies nicht so verwunderlich, als es auf den ersten Blick erscheint.

Ein Volk, in dem die Kunst lebendig waltet, bei dem sie einen Teil seines Wesens bildet, dem das Leben selbst zur Kunst wird, ein solches Volk wird in den Werken seiner Literatur, seiner Musik, seiner Kunst überhaupt ein getreues Spiegelbild seines Volktums aufweisen können. Ein Volk hingegen wie die Amerikaner, bei dem die Kunst gewissermassen Mode ist, als eine Art Luxus angesehen wird, das in seiner überwiegenden Mehrheit ausschliesslich materielle Ziele verfolgt, das wird in der Kunst dasjenige suchen, was es im Leben nicht findet. Erscheinungen wie Thoreau, Walt Whitman, Foster und gar Edgar Allan Poë sind nicht gut anders zu erklären, denn als ein flammender Protest gegen das materielle Wirken ihrer Landsleute, als der Durchbruch einer mächtigen Individualität gegenüber dem nationalen Charakter.

Wir können nicht umhin, hier noch eine Frage zu berühren, die das musikalische Schaffen Fosters und die ganze Frage der amerikanischen Musik berührt, nämlich das Verhältnis Fosters zur sogenannten Negermusik. Seit Anton Dvořák die Ansicht ausgesprochen hat, dass das Heil der amerikanischen Musik in der Negermusik liege, und seit er in einigen seiner Werke (siehe das Largo der sogenannten Symphonie „Aus der neuen Welt" oder die Humoresken op. 101 No. 3) sich bemüht zeigte, die fünftönige Skala, diese angebliche Haupteigentümlichkeit der Negermusik, zu melodischen Phrasen zu verwenden, gilt dies nun hier als Axiom, und man wartet auf den neuen Beethoven, der auf Grundlage dieser eigentümlichen Negermelodik und Harmonik (oder ist es vielleicht der Rhythmus?) den Amerikanern erwachsen soll. Auch Fosters Musik wird in allen Handbüchern als eine Anlehnung an die Negermusik angesehen, wobei der Umstand, dass Foster ein Nordländer war und mit den Negern so gut wie nichts zu schaffen hatte, zu logischen Purzelbäumen den Anlass gibt.

Um nun die erwähnten Anschauungen auf ihr richtiges Mass zurückzuführen, ist es nur nötig, darauf hinzuweisen, dass die afrikanischen Sklaven, die vor mehreren hundert Jahren nach den Vereinigten Staaten wie Viehherden eingeführt wurden, sich auf einem noch weit niedrigeren Kulturzustande befunden haben, als die jetzige farbige Bevölkerung Afrikas. Damals war Afrika in der Tat der dunkle Kontinent. Seither ist es ja

bekanntlich erschlossen und der Neger mit der europäischen Kultur bekannt geworden. Dass der amerikanische Negersklave das bischen Kultur, das er sich angeeignet, seinen Herren zu verdanken hatte, wird nicht bezweifelt. Die Annahme, dass es gerade die Musik war, die die Herren von den Sklaven und nicht diese von den Herren übernommen haben, ist nicht bloss widersinnig, sie widerspricht nicht bloss den einfachsten logischen Grundsätzen, sondern sie ist auch leicht als unrichtig nachzuweisen. Denn all das, was man als das Charakteristische der Negermusik aufzählt, ist tatsächlich in der Musik der Engländer im weiteren Sinne zu finden. Die fünftönige Skala (ohne Quart und Leitton) findet man bei den Schotten (siehe Mendelssohns schottische Symphonie), die Betonung des schwachen Taktteiles in irischen Liedern, das schnelle sechs Achtel-Tempo im irischen Jig, den Refrain in der englischen Ballad (nicht etwa mit dem deutschen „Ballade“ zu verwechseln). Das entschiedene Überwiegen des Dur, selbst wo die Melodie vor Sentimentalität überfliesst, ist auch eine Eigentümlichkeit der Musik der angelsächsischen Rasse, wenn nicht überhaupt aller tatkräftigen aktiven Völker. Es ist hier nicht der Ort, um dies näher auszuführen. Wir wollen deshalb nur kurz dahin resümieren, dass in der sogenannten Negermusik nichts zu finden ist, was nicht auf irische und schottische Volkslieder, englische Ballads, die kriegerisch angewehten Hymnen der Puritaner usw. zurückgeführt werden könnte. Dass die Neger musikalische Begabung, gutes Gehör und häufig schöne Stimmen aufweisen, und dass sie bei der Aneignung der Musik ihrer Herren nicht ganz wahllos vorgegangen sind, geben wir gerne zu; ebenso, dass sie als ausübende Musikanten den Vorrang vor ihren Herren besassen. Das Banjo wurde besser gespielt als das Clavecin. Der Sklavenhalter liess sich gern von seinem Sklaven aufspielen, ähnlich wie jener englische Lord, der, weil er das Tanzen für eine Arbeit ansah, auf die Frage, ob er tanze, erwiderte, das lasse er durch seinen John verrichten. Allein an obiger Tatsache wird dadurch nichts geändert.

Wir sind auf dem uns gleichsam aufgedrungenen Umweg über die Negermusik dahin gelangt, unsere Anschauung über die Amerikaner in ihrem Verhältnis zur Musik dahin zusammenfassen zu können, dass ihr musikalisches Empfinden das der angelsächsischen Rasse ist, dass es daher einseitig und engbegrenzt ist. In dem Reiche der Musik spielt England trotz seiner alten Kultur keine hervorragende Rolle. Das ist schliesslich kein nationales Unglück. Die Magna Charta ist eine Symphonie von Beethoven wert.

Und gerade wegen dieser angelsächsischen Grundlage vermögen wir Amerika in musikalischer Beziehung kein günstiges Horoskop zu stellen. Der Boden für das Erscheinen eines musikalischen Genies ist nicht vor-

handen. Diejenigen, die da glauben, dass das Erscheinen genialer Begabungen an keine Gesetze und Voraussetzungen gebunden ist, mögen sie immerhin erwarten.

Die Amerikaner sind selbstverständlich nicht solcher pessimistischen Ansicht. Wir hatten jüngst Gelegenheit, einem hochgebildeten Amerikaner gegenüber diese unsere profanen Anschauungen mitzuteilen.

„Sie vergessen die nationale Energie der Amerikaner," sagte er zu mir, „die, was immer sie anfasst, Hervorragendes leistet. Wir haben es bisher nicht als profitabel angesehen, uns viel mit der Kunst, insbesondere mit der Musik, abzugeben. Geschieht dies aber, so werden wir auch in der Musik die anderen Völker übertreffen."

Der gute Mann hatte nur das eine ausser acht gelassen, dass die nationale Energie eines Volkes, nicht wie die Kraft der Niagarafälle, beliebig auf alle möglichen Betätigungen des menschlichen Wirkens angewendet werden kann. Die Amerikaner, die mit der englischen Sprache die Kultur der Angelsachsen zu der ihren gemacht haben, müssen sich auch die Beschränkungen dieser Kultur solange gefallen lassen, als ihr nationales Wesen sich nicht ändert. Non omnia possumus omnes. Wie der einzelne Mensch, hat auch die einzelne Nation die Fehler ihrer Vorzüge.





BÜCHER

165. **Siegfried Floch:** Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-kritische Studie. Verlag: K. Fulde, Köln.

Nach einem einleitenden Vorwort eine knappe Darstellung des Entwicklungsganges der Oper von ihrer Begründung bis zu Wagners Tod, worin mit Glück auf den ewigen Konkurrenzkampf zwischen Poesie, Musik und Dekoration, die schon die ersten Gründer der Oper zusammenschweissen wollten, hingewiesen wird, die Taten Glucks, Mozarts, Webers gebührend gewürdigt werden, auf Wagners Stellung und Leistungen ein klares Licht fällt. Dann eine Verurteilung des „Verismo", der als eine falsche, ungangbare Bahn bezeichnet wird — dass Mascagni in der „Cavalleria rusticana" bloss die „Carmen" nachfühlt, wird mit Recht besonders betont. Hierauf der Beweis, dass die deutsche Oper, des fremdländischen Einflusses sich rasch und sicher entkleidend, in Humperdincks „Hänsel und Gretel" den „poetischen Realismus" gefunden hat — nebst der an Humperdinck anknüpfenden „jungdeutschen Richtung"; Kistler und ein paar andere werden leider nur ganz flüchtig erwähnt. Endlich ein „Strauss, Schillings, Pfitzner" überschriebenes Schlusskapitel, das den Musikdramen „Guntram", „Ingwelde" und „Der arme Heinrich" gewidmet ist. In Bierbaum und Thuille, in „Lobetanz" und „Gugeline" sieht Floch „das letzte und beste in der Opernkomposition Geleistete". — So weit ein so umfangreicher Stoff überhaupt auf vierzig Seiten behandelt werden kann, ist Floch seine Aufgabe geglückt; immerhin aber nimmt er wohl allzu häufig zu trockenen Aufzählungen und Listen seine Zuflucht; seinem Büchlein ist daher bloss der Wert einer orientierenden Arbeit zuzuerkennen. Dr. Egon v. Komorzynski

166. **Luigi Forino:** Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti. Verlag: Ulrico Hoepli, Milano 1905.

Ein mit Sorgfalt, Umsicht, Liebe und Sachkenntnis gearbeitetes Werk, dem wir kein ähnliches an die Seite stellen können; denn Wasielewski („Das Violoncell und seine Geschichte") enthält nur die Geschichte des Instruments und die besten Spieler, beruht überdies im wesentlichen auf Gerber (Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst und Fétis („Biographie universelle"). Der in Italien als Künstler und Lehrer vorteilhaft bekannte Verfasser schöpft aus dem Vollen; Umfang und Art der Arbeit war durch den Charakter der Sammlung Hoepli gegeben, klare Gliederung und Beschränkung des Stoffes gebieterisch gefordert; in dem Bestreben nach wissenschaftlicher Gründlichkeit schiesst Forino aber zuweilen übers Ziel. Die zahlreichen, als Fussnoten gegebenen Hinweise auf die Quellen halte ich für überflüssig, weil das Buch nicht für Gelehrte, sondern für Künstler und Dilettanten bestimmt ist; ferner konnte die Geschichte der Musik im allgemeinen und die der Saiteninstrumente im besondern viel kürzer gefasst werden, da diese Kapitel nur teilweise zum Thema gehören. Weit eher lässt sich die ausführliche Beschreibung der einzelnen Teile des Cello, der Saitenfabrikation und der Bereitung von Lack rechtfertigen. Von diesen und einigen kleinern Mängeln abgesehen, bleibt für das Übrige nur aufrichtiges Lob übrig. Die in klarer, gedrängter Darstellung gegebenen eigenen Erfahrungen und derjenigen berühmter Cellisten sollte jeder an-

gehende Kunstjünger lesen. Er findet hier beherzigenswerte Ratschläge für die Erhaltung und Reparatur des Instruments, über den Bogen, den Cellisten als Lehrer, Solo-, Kammermusik- und Orchesterspieler, das Lehrziel, die Methode mit Übungsstücken verschiedener Konservatorien, endlich die Aussicht auf Anstellung in den verschiedensten Ländern Europas. Hiernach sollen die Verhältnisse in Deutschland am günstigsten liegen, ein tüchtiger Cellist könne 2000—5000 Mk. jährlich verdienen und 20 Mk. für die Privatstunde erhalten. Mir scheint dies viel zu rosig gefärbt, die Durchschnittssumme zu hoch gegriffen. Auch in andern Kapiteln spricht der Verfasser in schmeichelhafter Weise von unserm Vaterlande; er erkennt die Saitenfabrikation und den Notendruck, der die erste Stelle der Welt einnehme, offen an. Bemerkungen über Kritik, Mäcenaten, ein Verzeichnis der berühmtesten Cellisten und Geigenmacher bilden den Schluss. Die Ausstattung zeigt die Vorzüge des bekannten Verlags; das Bild des Cello auf dem Umschlag ist aber falsch gezeichnet und zeugt nicht von besonderem Kunstgeschmack. Ernst Stier

167. C. A. **Hermann Wolff**: „Die Elemente des deutschen Kunstgesanges", Lieferung 1—5. Verlag: Herm. Seemann Nachfl., Leipzig.

Die Zeit der Unterrichtsbriefe hat nun auch die Rede- und Gesangskunst praktisch angefasst. Allein, so verdienstlich das Unternehmen und die Pionierarbeit des Verfassers ist, so vermag ich ihm und seinen Absichten in diesem Falle nur bedingt zuzustimmen. Die Analogie der sprachwissenschaftlichen Briefmethoden hat hier wenig Gültigkeit. Schon für die Vermittlung der Harmonielehre in Briefform habe ich mich nie begeistern können, geschweige denn für eine Kunst, deren Entwicklung und Durchbildung aufs engste von der Qualität des wahrgenommenen Tonproduktes abhängt und sich nur durch eine ständige Kontrolle und intensive Regulierung der gesamten Stimmfunktionen ermöglichen lässt. Soweit es sich um die Verbreitung gesunder Anschauungen und moderner Forschungen auf dem Gebiet des Kunstgesanges handelt, gehe ich mit dem Verfasser Hand in Hand. Die Tat also, Müller-Brunow und seine epochalen Ideen in das Volk zu tragen, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Der theoretische Zweck — falls man von einem solchen bei einer Kunst reden darf, bei der die Praxis alles ist — ist ein guter und mag seine Frucht tragen; denn aufzuklären, fremde Begriffe zu vermitteln und mit der Leuchte moderner Geistesforschung in die Dunkelkammer des Massenverstandes einzudringen, ist ein Versuch, dem man nur Erfolg wünschen kann. Ob ihm praktisch ein Nutzen entspringt, ist eine andere Frage. Im einzelnen ist durch Müller-Brunow die Richtung der Wolffschen Schule gegeben. Der Inhalt ist daher im Kern gesund, die Übungen von klarer Anschaulichkeit und praktischem Nutzen. Daneben läuft vieles Schiefe und Falsche. Die Hoch- und Schlüsselbeinatmung z. B. auch nur zu erklären, halte ich, ganz abgesehen von der falschen Bedeutung, die ihr Wolff gibt, einem solchen Massenkreise gegenüber für direkt gefährlich. Sodann leidet das Werk (soweit sich nach diesen 5 Lieferungen — das Ganze hat 20 Lieferungen — urteilen lässt) an einem Fehler: es ist in der Anlage verfehlt, d. h. viel zu weitschweifig-abstrakt und zu gespickt und belastet mit Wort- und Sinnerklärungen. Ein Gesetzgeber spricht im Lapidarstil, ohne zu detaillieren. Volksintellekt und Volksinstinkt fassen auch, weil einfach, ihrerseits wiederum nur das Einfache und Grosse. Dies hätte Wolff von Müller-Brunow lernen und den technischen Ballast z. B. vom aërischen oder statischen, vokalischen und phonischen Nullpunkt des Kehlkopfes, dem natürlichen, vokalischen oder phonischen Primärklang, von den verschiedenartigen Atmungen u. a. m. über Bord werfen sollen. Er hätte sich viel Mühe und Arbeit gespart, seine Idee (in gedrungener Form) plastischer verkörpert und der breiten Masse sicherlich mehr genützt. Trotzdem soll dem Werk die Empfehlung nicht mangeln, zumal für eine gute Sache — fördernd und helfend — nie genug getan werden kann. Rud. M. Breithaupt



MUSIKALIEN

168. **Frank van der Stucken:** Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 4, „Blumen“ von H. Heine, vier Lieder. Verlag: Kistler, Leipzig. op. 5, Neun Gesänge nach deutschen und niederländischen Texten. Zwei Hefte. Ebenda. op. 16, Fünf Liebeslieder. Verlag: J. Feuchtinger, Stuttgart. op. 17, Acht Lieder für eine tiefe Stimme. Ebenda. op. 18, Zwei Konzertlieder. Verlag: Siegel, Leipzig. op. 29, Drei Lieder. op. 30, Tragödie. op. 31, Vier Lieder. op. 33, Fünf volkstümliche Lieder und op. 34, Drei Lieder. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Amerikaheft der „Musik“ kann das Land des Sternenbanners nicht durchreisen, ohne in Cincinnati einzukehren, wo Frank van der Stucken den Dirigentenstab über ein grosses und angesehenes philharmonisches Orchester schwingt. In einer Art Zugvogel- und Schwalbensehnsucht geht er, wenn er seine dortige Saison rühmlichst beschlossen hat, für ein paar Monate nach Deutschland und trinkt im Mai und Juni vom Born unserer Musik- und Tonkünstlerfeste. Gar manchem mag der liebenswerte Künstler mit seinem geistvollen Gesicht, den klugen Augen, die durch eine goldene Brille schauen und die Welt in der Tat in optimistischer Weltanschauung am liebsten im goldigen Lichte sehen, schon aufgefallen sein. Ihn den Lesern der „Musik“ musikalisch vorzustellen, das bedarf es nicht, dafür hat sein Name in der deutschen Musikwelt einen zu guten Klang. In folgendem sei deshalb nur ein Blick auf seine veröffentlichten Lieder geworfen, freilich ein Blick wie von einem Blitzzuge aus auf vorüberhaschende im Sonnenschein daliegenden Gelände, denn der Raum ist für diese Fahrt nur ganz kurz bemessen und auf Stationen anzuhalten, auszusteigen und mit der Muse Stuckens zu dinieren, bleibt keine Zeit. Der in op 4 angegebenen Entstehungszeit nach (Leipzig 1879) umfassen diese Werke einen Zeitraum von ungefähr 25 Jahren; die ersten fallen also wahrscheinlich an das Ende seiner Lehr- und den Anfang seiner Wanderjahre; von op. 18 bis 29 fallen sie in das Mannesalter der Künstlerschaft. Ob das die gesamte Liederausbeute seines Künstlertums ist, weiss ich freilich nicht; an Zahl wären es nicht allzuviel, allein es sind bis etwa auf op. 18, das seinen Namen weiteren Kreisen zugetragen hat, weil es starke Konzessionen an breite musikalische Majoritäten macht („O, komm mit mir in die Frühlingsnacht“), Lieder, die man nicht zählt, die man wägt. Van der Stucken ist ein Liederkomponist mit sensibler Künstlerseele; er gehört zu jenen Tondichtern, die sich so in den Empfindungsgehalt der Gedichte hineinleben, dass ihre Wiedererweckung in der Welt der Töne mit einer Art Naturnotwendigkeit eintritt. Und wie er musst', so konnt' er's — das gilt für seine Art zu singen. In op. 4 „Aus meinen Tränen spriessen“[1]) und „Die blauen Frühlingsaugen“ von Heine macht sich noch ein stark dekoratives Element geltend; bedeutend ist aber gleich das Schlusslied, „Am Kreuzweg wird begraben“ von demselben Dichter; sein Ausklang zugleich eine ganz originelle Onomatopoesie des Klavierklanges in Beziehung zum Armensünderglöcklein. In op. 5 ist „Siehst du das Meer“ gehaltvoll und wirksam, „Wonne der Wehmut“ eine kleine aber bedeutungsvolle Ehrung Goethes; „Kindertraum“ und „Am Feuerherd“ weisen schon auf op. 16 hin; „Wann die Rosen aufgeblüht“, „Die Stunde sei gesegnet“ (ein Corneliusklang), „Mir ist, nun ich dich hab“ und vor allem das höchst liebenswürdige, allen Sängerinnen zu empfehlende „Wenn die Vöglein sich gepaart“ sind Lieder, in denen Stucken anfängt, sein eigenstes Gesicht zu zeigen. Es ist eine Hinneigung zum musikalisch Einfacheren, ein Hinarbeiten auf eine also weniger komplizierte, aber deshalb gerade um so edler wirkende Linie, die in Melodie und Begleitung bevorzugt wird; es ist das Hervortreten eines sinnigen, deutsch-gemütlichen Zuges in feiner Form und lebendigem Inhalt,

[1]) „Die Musik“ brachte dieses Lied als Musikbeilage in Jahrg. IV, Heft 2.

das zum Charakteristikum der Lieder wird. Margarethas Lied (Scheffel) „Jetzt ist er hinaus in die weite Welt“ aus op. 29, „Mutter zum Bienelein: hüt' dich vor Kerzenschein“, ferner „So heimlich“ aus op. 31, „Horch alles schläft“ (ein stimmungsvoll-tiefes Lied), weiter aus op. 33 „Maientag“, „Es war ein Tag im Maien“, „In der Fremde“ und „Unter der Linde“ gehören hierher; auch „Unter den blühenden Linden — weisst du noch“ aus op. 33, ein Lied mit Maienzauber. In op. 30 „Entflieh mit mir und sei mein Weib,“ der Schumann-Heink gewidmet, dann in op. 34 No. 1 „Leidenschaft“, „Komm, falsche Dirne, lass dich küssen“ herrscht der grössere, dramatische Ton vor; hier ist auch Leben und Können, doch folge ich wenigstens dem Sänger lieber auf jenen blumenreicheren Pfaden; hier ist er auf dem eigentlichsten Gebiete seiner Begabung, und die Gegenwart und Zukunft wird ihn, wenn er diese und ähnliche Wege weiter geht, ferner reich bedenken. Max Hasse

169. **Ernst von Dohnányi:** Passacaglia für Pianoforte. op. 6. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

In einer einleitenden Anmerkung betont der Komponist, dass das Stück balladenartig vorzutragen sei, dass das Thema nicht besonders hervorgehoben werden soll, damit der Zuhörer nicht „fortwährend daran erinnert werde, dass er eine Passacaglia vor sich habe“. Warum nannte Dohnányi dann sein Stück nicht „Phantasie“ oder „Ballade“? Eine freie Passacaglia wollte er schreiben, ein äussert kompliziertes Klavierstück ist daraus geworden, von einer geradezu immensen Schwierigkeit, nervös, von unruhiger Chromatik, aber geschickt gearbeitet. Arthur Neisser

170. **J. F. Reichardt:** Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zum Teil neu herausgegeben von Herm. Wetzel. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Aus der von Reichardt 1809 veranstalteten Ausgabe von 128 Kompositionen Goethescher Gedichte, in der wir Reichardts bedeutendstes Werk zu erblicken haben, erscheinen hier 31 Vertonungen, neu und sorgfältig durchgesehen. Die Verbesserungen beziehen sich in erster Linie auf die Ausmerzung der vielen Flüchtigkeiten im Stich der Vorlage; weitere Zusätze betreffen geringfügige Verdoppelungen und Füllnoten in der Klavierbegleitung. Die feinsinnige Auswahl Dr. Wetzels ist besonders Sängern und Sängerinnen mit historischem Programm zu empfehlen, die ihr Publikum mit dem Schaffen eines Meisters der Frühzeit des deutschen Kunstliedes bekannt machen und dazu beitragen wollen, „die ungerechte, auf Unkenntnis seiner Leistungen beruhende Gleichgültigkeit mindestens in Achtung zu verwandeln“. Willy Renz

171. **A. v. Othegraven:** Drei Gesänge für gemischten Chor. op. 23. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die beiden ersten Chorlieder zeigen den feinen Sinn für edlen Wohlklang, den wir an allen Werken des Kölner Meisters wahrnehmen. Eine meisterhafte Stimmführung bringt feines Klangleben in seine Lieder und macht sie darum so beliebt. No. 3 „Ostern“ ist ein Meisterstück des a cappella-Gesanges. Nicht eben leicht — alles Schöne will erarbeitet sein — ist es doch von einer Leuchtkraft, die hinreissend wirkt. Der erste und dritte Teil auf ein der Wirklichkeit abgelauschtes Glockenmotiv aufgebaut, umgeben einen Mittelsatz, der auf die Worte „das schaffende Licht es flammt und kreist“ wahre Flammengarben entfesselt. Schreiber dieser Zeilen hat die packende Wirkung dieses ganz eigenartigen Gesanges mit dem eigenen Chor erprobt. Der Lohn entsprach den aufgewandten Mühen reichlich.

172. **A. v. Othegraven:** Gute Fugen, Scherzlied für Männerchor. op. 24. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Schalk, den wir aus seinen berühmten Volksliedern kennen, hat ihm hier wieder die Feder geführt und ein Bildchen von feinster Komik geschaffen. Paul Hielscher



SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 25 u. 26. — Das erste der beiden Hefte enthält eine Besprechung von Dupuis' lyrischem Drama „Martille" durch Ernest Closson. — No. 26 präsentiert sich als eine „Erste Aprilnummer": ihren Eingang bildet ein Kapitel aus Georg Münzers komischem Musikanten- und Kritiker-Roman „Wunibald Teinert" —; „Wunibalds Debut — wie der grimme Kritiker von Grossstädtl, Dr. Wunibald Teinert, den Telramund singen musste und wie es ihm dabei erging." In Aufsätzen und Berichten, Notizen und Anzeigen treibt der Humor verschiedenste Blüten.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 6. — Das Heft enthält ausser dem Artikel „Kontrapunkt und Akkordik" von Dr. Hans Schmidkunz eine Lebens- und Schaffensstudie über „Felix Weingartner" von Emil Krause („In Weingartners Wirken vereinigt sich mit dem Komponisten, Dichter, Dirigenten und Musikschriftsteller noch der hervorragend fähige Klavierspieler, der namentlich in den letzten Jahren als Interpret klassischer und eigener Kammermusikwerke wieder in der Öffentlichkeit erschien"); ferner ein Gedenkblatt „Wilhelmine Schröder-Devrient" von August Wellmer, einen Bericht „Der fünfte rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld" von P. Teichfischer. Die beigegebenen Musikbeilagen bringen eine Reihe zeitgenössischer Kompositionen von Schillerschen Texten, vierstimmig gesetzt von Ernst Rabich.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 6. — Das Heft enthält an erster Stelle einen Aufsatz „Ett inlägg i frågan om det bifvande konserthuset i Helsingfors" von Paul Marsop, der hier seine Vorschläge betreffs Errichtung eines modernen Konzertsaals in Helsingfors sehr schön auseinandersetzt. Es folgen ein mit „G. A. G." unterzeichneter Artikel „En blick på vart musiklif" und eine schwedische Übersetzung von Richard Wagners Analyse der Neunten Symphonie unter dem Titel „Beethovens IX. symfoni" (übersetzt von Elis Lagos).

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1905, No. 3. — Aus dem Inhalt des Heftes seien erwähnt die Aufsätze „Der übertriebene Liszt-Kultus in München", „Noch eine schlimme Sorte von Musikmenschen" (gegen die Plagialjünger, insonders diejenigen, die immer Vorbilder bei Wagner suchen) und „Neugebackenes Partiturelles" — in dem letztgenannten verurteilt Cyrill Kistler die gegenwärtig von verschiedenen Seiten ausgehenden Vorschläge zu einer Partiturnotierungsreform. Er zeigt, wie viele Änderungen des schon bestehenden gedruckten Materials eine solche Reform notwendig machen würde und meint dann weiter: „Wäre das nun geschehen, dann frage ich, welchen Wert diese Geldverschwendung hätte? Dem Zuhörer kann es gleichgiltig sein, dass der Es-Trompeter C bläst und dieser Ton wie Es klingt. Es kommt immer dasselbe heraus. Wer eine alte Partitur nicht lesen kann, der hört auch geistig nicht, was in einer reformierten Partitur steht, und das ist der Kernpunkt für den Musiker von Beruf: „Die Fähigkeit, geistig das zu hören, was er liest."

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1905, 23. März. — Paul Bekkers Aufsatz „Felix Weingartner" behandelt Weingartners Eigenschaften als Dirigent und

seine Verdienste um das moderne Konzertwesen und bedauert nur seinen „Wahn, zum schaffenden Künstler geboren zu sein", der ihn sein ganzes Leben lang verfolge.

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, No. 88. — „Bernhard Scholz. Zum siebzigsten Geburtstage" betitelt sich ein mit „g." unterzeichneter kleiner Artikel, der die Verdienste, die sich Scholz als Direktor des Frankfurter Konservatoriums und als Leiter des Rühlschen Gesangvereins um die Pflege der Musik erworben hat, würdigt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 12. — Max Arend beklagt „Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne" und sagt, es sei eine reiche Kulturaufgabe unserer Theaterdirektionen, das klassische Musikdrama aus dem Staube der Vergessenheit zu ziehen. „Die Aufgabe wird ebenso lohnend sein, wie sie erhaben ist". Die „Glossen zur Beethoven-Kenntnis" von Friedrich Kerst zeigen an sechs Beispielen, welche Fehler die „Beethoven-Kenner" in Wort und Bild heutzutage begehen. Mit dem Garcia-Jubiläum befassen sich die Artikel „Ein hundertjähriger Gesangmeister" von Adolph Kohut und „Die Familie Garcia" von Hugo Conrat. Marsops „Protest gegen die Amsterdamer Parsifal-Aufführung" führt neue Scharen ins Feld; Hugo Göhring widmet eine kleine Studie „Rudolf Ewald Zingel".

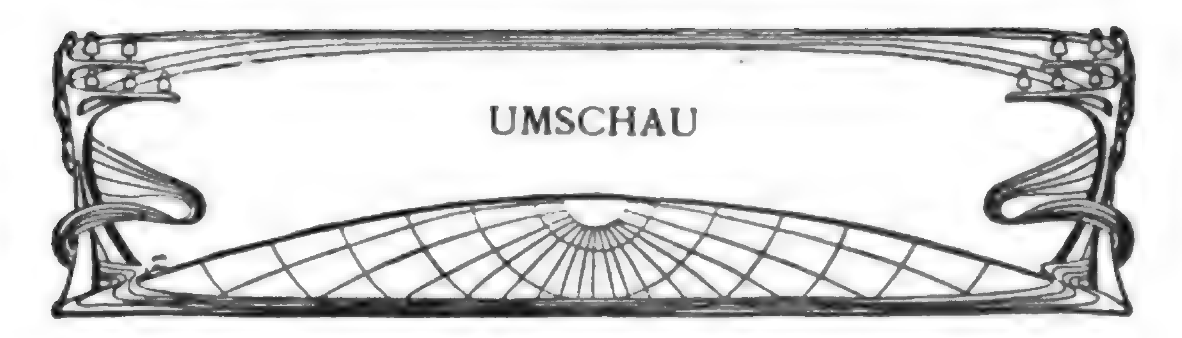
MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 12. — „Drama und Libretto" von Kurt Mey. Eine schöne und gedankenreiche historische Darstellung der Entwicklung, die die Dichtung von Operntexten im Laufe der Zeiten genommen hat.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 10 und 11. — Enthaltend die Aufsätze: „Coöperatie op muzikaal gebied", „Chromatische of pedaalharp?" von M. C. van de Rovaart, und „Opera-Plannen" von demselben.

ZEITFRAGEN (Berlin) 1905, No. 13. — Karl Storck beklagt in dem Artikel „Musikalische Verarmung unseres Volkes", dass wir vor der nahen völligen Verarmung des deutschen Volkslebens in musikalischer Hinsicht stehen. Die Verbreiterung der Musikpflege im Hause bedeutet keinerlei Erweiterung oder gar Bereicherung. Das Volk ist nicht mehr so sehr selbst musikalisch tätig wie früher, es bekommt auch lange nicht mehr so viel Musik zu hören wie in vergangenen Zeiten. Längst sind Postillon, Nachtwächter und Türmer aus dem Leben verschwunden. Modernität, Vernüchterung des Landes, des Lebens und der Bevölkerung sind daran schuld; durch sie ist die Schönheit immer mehr vertrieben worden. Die alten Volksfeste ganz besonders hätte man nicht bekämpfen, sondern veredeln sollen, denn die Musik war der schönste Schmuck dieser Feste als volkstümlicher Einrichtungen.

REVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 5. — Diese vollständig dem Volkslied gewidmete Nummer enthält die Artikel: „Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France" von Pierre Aubry, „Note sur la chanson populaire espagnole" von J. Pedrell, „Chansons populaires de la Venetie" von E. Adalewsky, „Chanson populaire arménienne" von K. Proff-Kalfaian, „La chanson populaire georgienne" von Pierre Aubry, „La chanson populaire arabe" von Jules Rouanet.

LA RÉVUE D'ART DRAMATIQUE ET MUSICALE (Paris) 1905, 15. März. — Erwähnenswert ist der Aufsatz: „Les anciens vaudevillistes: Du Mersan" von Charles Van Hasselt.



NEUE OPERN

Fr. A. Köhler: „Die Hochzeit" betitelt sich eine tragische Oper in drei Aufzügen von B. Lvovsky; der Handlung liegt der gleichnamige Opernentwurf Richard Wagners zugrunde.

Heinrich Reinhardt: „Krieg im Frieden", eine komische Oper von Julius Wilhelm nach dem gleichnamigen Lustspiel Franz' von Schönthan, soll Ende Oktober am Berliner Königl. Opernhause in Szene gehen.

Ferdinand Miroslav Weber: „Das verhängnisvolle Schloss", eine vieraktige Märchenoper, Dichtung nach Baumbach von Annie Braunegger.

Richard Winzer: „Marienkind", eine Märchenoper, hat im Stadttheater in Halle ihre Uraufführung erlebt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Braunschweig: Das Hoftheater bereitet in nächster Zeit vor: „Irrlicht", Oper in drei Akten von Ludwig Fernand, Musik von Leo Fall.

Düsseldorf: Dr. Otto Neitzels musikalisches Satyrspiel „Wallhall in Not" hatte, vorzüglich wiedergegeben und gut inszeniert, einen grossen Erfolg.

Frankfurt a. M.: Als Solisten wirken in den Wagnerfestspielen u. a. mit von der Berliner Oper: Marie Götze (Adriano), Rudolf Berger (Telramund), Theodor Bertram (Wotan), Paul Knüpfer (Landgraf). Hamburg entsendet: Katharina Fleischer-Edel (Senta und Elsa) und Ottilie Metzger-Froitzheim (Ortrud); München: Margarete Preusse-Matzenauer (Brangäne), die Herren Josef Geis (Beckmesser), Dr. Raoul Walter (Lohengrin), P. Bender (Marke) und Heinrich Knote (Walther Stolzing); ferner Wien: die Herren Leopold Demuth (Wolfram und Hans Sachs) und Richard Mayr (Hagen). Des weiteren sind zur Mitwirkung berufen Lina Morny-Kassel (Venus), Dr. Otto Briesemeister-Bayreuth (Loge), Karl Perron-Dresden (Holländer und Wolfram), Desider Zador-Prag (Alberich), Felia Litvinne-Paris (Isolde), Fritz Rémond-Karlsruhe (Siegmund), Ejnar Forchhammer-Frankfurt (Siegfried), Max Büttner-Karlsruhe (Telramund und Kurvenal).

KONZERTE

Amsterdam: Die Konzertdirektion „De Nieuwe Muziekhandel" in Amsterdam veranstaltet zu Pfingsten dieses Jahres ein fünftägiges Musikfest unter Leitung von Felix Weingartner. An je zwei Tagen werden sowohl im Haag wie in Rotterdam Aufführungen von Berlioz' „Damnation de Faust" und ein „Beethoven-Konzert" mit der ersten Symphonie, der dritten Leonoren-Ouvertüre und neunten Symphonie stattfinden. Das Fest wird in Amsterdam beschlossen mit der Aufführung von Berlioz' „Harold-Symphonie" und Beethovens Neunter. Mitwirken werden als Solisten Marcella Pregi, Anna Kappel, Pauline de Haan-Manifarges, Jos. Tyssen jun., Jos. M. Orelio, Jan Sol, F. H. van Duinen und Oscar Nedbal vom Böhmischen Streichquartett, im Haag der grosse Chor von „Toonkunst",

in Rotterdam die drei Vereine „Rotterdams gemischter Chor", „Männerchor" und „Toonkunst", in Amsterdam der Oratorienverein und ferner das verstärkte Utrechter Orchester.

Berlin: Die Singakademie wird in der Saison 1905/06 folgende Werke zur Aufführung bringen: 20. Oktober (Abonnementskonzert) die Missa solemnis von Beethoven; 26. November Begräbnisgesang, Gesang der Parzen, Nänie und das „Deutsche Requiem" von Brahms; 22. Dezember Weihnachtsoratorium von Bach; 23. Februar (2. Abonnementskonzert) „Die Apostel" von Edward Elgar (zum erstenmal); 23. März (3. Abonnementskonzert) Haydns „Schöpfung"; 12. und 13. April „Matthäus-Passion" von Bach.

Bonn: In den Tagen vom 28. Mai bis 1. Juni findet das 7. Kammermusikfest des Vereins „Beethovenhaus" statt. Ausser der Joachimschen Quartettvereinigung werden mitwirken die Pianisten Ferruccio Busoni-Berlin und E. v. Dohnanyi-Wien, die Société des instruments à vents vom Pariser Konservatorium, und die Société des instruments anciens aus Paris.

Düsseldorf: Für das 82. niederrheinische Musikfest, das am 11., 12. und 13. Juni unter Leitung des städtischen Musikdirektors Professors Julius Buths stattfindet, ist folgendes Programm festgesetzt worden: Erster Tag: Sonate für zwei Bläserchöre und Violine von G. Gabrieli; „Israel in Ägypten", Oratorium von G. F. Händel. Zweiter Tag: Symphonia für zwei Flöten und Streichorchester von Wilh. Friedemann Bach (Uraufführung). Violinsolo. Kantate: „Also hat Gott die Welt geliebt" von Joh. Seb. Bach. Klavierkonzert No. 2 B-dur von Joh. Brahms. Symphonie mit Soli und Chor No. 2 c-moll von Gust. Mahler. Dritter Tag: „Appalachia", symphonische Dichtung mit Chor von Fr. Delius. „La Canzone dei Ricordi" für Altsolo und Orchester von G. Martucci. Violinkonzert. „Till Eulenspiegel" von Rich. Strauss. „Die Vätergruft" von P. Cornelius. Gesänge für Basssolo. Duett aus „Gunlöd" für Sopran und Tenor von P. Cornelius. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von L. van Beethoven. — Als Solisten sind zur Mitwirkung gewonnen worden: Irene Abendroth-Dresden (Sopran); Muriel Foster-London (Alt); Paul Knüpfer-Berlin (Tenor); Ernst von Dohnanyi-Budapest (Klavier) und Fritz Kreisler-Wien (Violine).

Lille: Die Musikgesellschaft brachte unter Leitung von Maurice Maguets das Deutsche Requiem von Brahms und Teile aus dem Parsifal durch eine bewunderungswürdige Aufführung zu glänzendster Wirkung. Als Solisten wirkten Louis Fröhlich und Eleonore Blanc mit.

Weimar: Am 14. April veranstaltete Direktor E. Degner zu Ehren der verstorbenen Grossherzogin Karoline, die eine huldvolle Gönnerin der Musikschule gewesen, ein Kirchenkonzert, in dem durch das aus anderen Kreisen mannigfach verstärkte Personal der Musikschule (Chor und Orchester 225 Mitwirkende) Brahms' deutsches Requiem zu einer sehr weihevollen, ausgezeichneten Aufführung gelangte. Frl. vom Scheidt und Herr Strathmann vertraten in vorzüglicher Weise die Soli.

TAGESCHRONIK

Die dem Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine angehörenden Vereine haben beschlossen, diejenigen ihrer Mitglieder,





HENRY L. HIGGINSON

STEPHEN C. FOSTER



IV. 16

die von ihnen als Lehrer empfohlen werden wollen, einer Prüfung zu unterwerfen, damit eine solche Empfehlung dem Publikum gegenüber einen wirklichen Wert hat. Über den Bestand der Prüfung wird auf Verlangen ein Zeugnis ausgestellt. Als erster Verein begann der „Berliner Tonkünstler-Verein" mit Einführung dieser Einrichtung am 1. April d. J. Die übrigen Vereine, die dem Beschluss sämtlich prinzipiell zustimmen, werden sich in kürzester Zeit anschliessen.

Nicolaus Rimsky-Korssakow wurde von der Direktion der Kais. russ. Musikgesellschaft aus dem Professorenverbande des Konservatoriums ausgeschlossen, weil er sich „offen mit der ganzen Autorität seines Namens mit der boykottierenden Jugend solidarisch erklärte". Empört über die Entlassung des Komponisten reichten fast alle Professoren des Kaiserl. Konservatoriums, darunter Glazounow, Ljadow, Auer, Blumenfeld, Wihtol, Wiersbielowicz, Mme. Essipoff und andere ihre Demission ein. Die bureaukratische Direktion muss es bitter bereuen, so einen Leichtsinn begangen zu haben, und das ganze musikalische Russland ist erstaunt, wie der sonst so liberale, als Poet gefeierte Grossfürst Konstantin die Entlassung hatte bestätigen können. Der Direktor des Konservatoriums Prof. August Bernhardt erhielt ein von 19 Professoren unterzeichnetes Schreiben, in dem es hiess, dass es „die moralische Pflicht des Direktors sei, sein Amt niederzulegen". Daraufhin gab Prof. Bernhardt der Direktion der Kais. russ. Musikgesellschaft seine Demission. — Eine Sympathieadresse an Rimsky-Korssakow haben 200 Hochschullehrer dem Komponisten überreicht, in der das Verhalten Rimsky-Korssakow's zu der allgemeinen Ausstandsbewegung gerühmt wird und ihm die Hochachtung als mutigem Bürger und Professor ausgesprochen wurde, der die Bedeutung seiner Stellung und seines Standes würdig gewahrt habe.

Die von der preussischen Volksvertretung bewilligten Mittel für die Denkmäler deutscher Tonkunst werden ähnlich wie für ihr Vorbild, die Monumenta Germaniae historica, im wesentlichen für Honorierung von Musikforschern und Herausgebern verwandt. Die Verlagshandlung, die dem preussischen Kultusministerium die Abnahme einer bestimmten Zahl von Exemplaren zur Verteilung an öffentliche Bibliotheken verdankt, hat im übrigen das besonders schwierige Unternehmen auf eigenes Wagnis durchzuführen. Ähnliches gilt für die Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Usingen, die Vaterstadt August Wilhelmjs, will zum 60. Geburtstag des Künstlers, 21. September d. J., an seinem Geburtshaus eine Gedenktafel anbringen.

Ein Denkmal des Komponisten Robert Planquette ist in Paris auf dem Friedhof Père-Lachaise enthüllt worden.

Der Bau des neuen grossen Hamburger Musikpalastes soll im Herbst dieses Jahres im Rohbau vollendet sein. Hamburg erhält damit eines der grössten Konzertetablissements Deutschlands, das eine scharfe Konkurrenz zugleich für die bestehenden Säle, besonders des alten Konzertgartens, bedeutet. Der Musikpalast wird zwei Säle für Konzertveranstaltungen erhalten. Einen grossen mit Rang und Galerie im Parterre, der 28 Meter lang und 20 Meter breit ist und für 1700 Personen bestimmt ist. Ein zweiter, kleinerer, der sog. Quartettsal, liegt im ersten Stockwerk und fasst 500 Zuhörer. Dazu kommen noch ein Übungssal, Künstler-Stimmzimmer, Verwaltungsräume usw. Ein grosses Foyer dient in Verbindung mit den umfangreichen Garderoberäumen als Wandelhalle während der Konzertpausen. Das Hamburger Konzertetablissement dürfte das erste sein, das für den Verkehr im Innern neben seinen grossen Freitreppen auch Fahrstühle erhält, von denen drei zu dem kleinen Sal und eine zur Galerie des grossen

Konzertsales führt. Auch für den Transport der Konzertflügel ist ein Lastenaufzug vorgesehen. — Das Gebäude selbst, das am Holstenplatz liegen wird und eine neue Zierde dieses durch vornehme Bauwerke bevorzugten Stadtteils bilden dürfte, wird im Barockstil errichtet, seine Fassaden in dunkelbraunem Ziegel. Die innere Ausstattung soll sich durch eine gewisse ruhige und vornehme Eleganz auszeichnen, ohne allen Prunk und von den künstlerischen Darbietungen ablenkenden übermodernen Schmuck. Nicht vor dem Herbst des Jahres 1906 jedoch wird Hamburgs neuestes Musikgebäude seiner künstlerischen Bestimmung übergeben werden können.

Die Stadt Essen beabsichtigt neben dem bereits bestehenden Stadttheater ein zweites Theater zu erbauen, das als Opernhaus dienen soll, da sich das vorhandene Haus neuerdings als zu klein erwiesen hat. Im alten Theater sollen dann in Zukunft nur das Schauspiel und die Operette gepflegt werden, während im neuen Hause Opern- und volkstümliche Vorstellungen veranstaltet werden.

Als Nachfolger Wilhelm Svedbom's wurde Oskar Bolinder zum Direktor der Kgl. Musikakademie und des Konservatoriums in Stockholm gewählt.

Zum Kapellmeister des Vereins der Musikfreunde in Lübeck wurde Hermann Abendroth aus München gewählt.

Als Dirigent des Kurorchesters in Wiesbaden wurde Kapellmeister Ugo Afferni, bisher in Lübeck, ausersehen.

Der städtische Kapellmeister Georg Rauchenecker in Elberfeld wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Der Grossherzog von Hessen hat dem Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Darmstadt, Dr. Wilibald Nagel, den Charakter als Professor erteilt.

Mit dem 1. Mai d. J. ist der bisherige 1. Klarinettist der Königl. Kapelle in Berlin, der Königl. Professor und Kammervirtuos Oskar Schubert, hinsichtlich seines herrlichen Tones, seines musikalischen und instrumental-technischen Könnens der Ersten einer seines Faches in Deutschland, in den Pensionsstand getreten.

David Popper erhielt das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens.

Anlässlich des 75jährigen Stiftungstages des Königl. Männergesangvereins „Cecilia" in 'sGravenhage, empfing der Dirigent Henri Völlmar den Orden Oranje Nassau.

TOTENSCHAU

Die einst berühmte französische Sängerin Anna de Lagrange ist in Paris im Alter von 80 Jahren gestorben.

Im Alter von 50 Jahren starb in Bergamo Angelo Mascheroni, einer der bedeutendsten Kapellmeister Italiens.

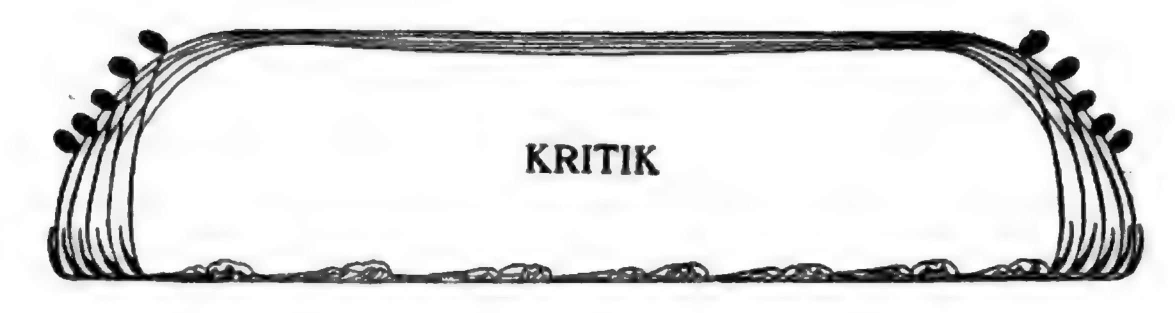
Gaëtano Guidoboni, Kapellmeister an der Kathedrale zu Ferrara, ist 88 Jahre alt, verschieden.

Der Kapellmeister und Komponist Karl Komzak (geb. 1850) ist am Ostersonntag auf dem Bahnhof in Baden bei Wien das Opfer eines Unglücksfalles geworden.

Am 24. April verschied in Dresden Prof. Julius Kniese, seit 1882 Chorleiter der Bayreuther Festspiele und Gesanglehrer der Bayreuther Stilbildungsschule. Die „Musik" wird in einem besonderen Artikel dem Wirken des Verstorbenen eine Würdigung zuteil werden lassen.

EINGESANDT

Herr Max Loewengard ersucht uns um Aufnahme des Nachstehenden: Herr Heinrich Chevalley-Hamburg regt in Jahrgang IV Heft 14 der Zeitschrift „Die Musik" die Frage an, ob es wohl angängig sei, dass ich, „der aus Berlin eingewanderte Musikreferent des Hamburgischen Korrespondenten, gleichzeitig als Lehrer am Konservatorium wirke. Das Konservatorium unterstehe der Leitung des Herrn Max Fiedler und so besitze ich wohl nicht die Unabhängigkeit von Herrn Fiedler, dem Dirigenten, die doch wünschenswert scheine". — Der vor einigen Jahren aus Leipzig eingewanderte Musikreferent des Hamburger Fremdenblattes, Herr Chevalley, spielt sich gern auf den Hamburger Autochthonen hinaus. Er hat noch keine Gelegenheit vorübergehen lassen, mir mit überlegenem Lächeln zu versichern: „Ja, Sie kennen eben die Hamburger Verhältnisse noch nicht." Er war diesmal, so viel er sich auch auf seine Kenntnis der Hamburger Verhältnisse zugute tut, schlecht unterrichtet, als er des Wächteramtes im Hamburger Musikleben glaubte walten zu müssen. Ich bin nämlich von Herrn Fiedler ebensowenig, wie etwa Herr Fiedler von mir abhängig; er ist, wie ich selber, von der Inhaberin des Hamburger Konservatoriums, Frau von Bernuth, engagiert. Aber selbst wenn ich von Herrn Fiedler engagiert wäre, darf ich auf Grund meiner anderthalb Jahrzehnt in breitester Öffentlichkeit geübten kritischen Tätigkeit für mich in Anspruch nehmen, dass ich über dem Verdacht stehe, als ob irgendwelche persönliche Beziehungen mein Urteil in Kunstfragen beeinflussen könnten. Wer weiss — vielleicht wäre meine kritische Tätigkeit in Hamburg Herrn Chevalley nicht so unbequem gewesen, wie sie es nach seinen Auslassungen doch offenbar ist, wenn ich den Winken, die er mir mehrfach zu geben versuchte, mehr Beachtung geschenkt hätte, als ich getan. Vielleicht hätte er dann, die Unabhängigkeit meines Urteils zu verdächtigen, keinen Grund gesehen. Wenn Herr Chevalley glaubt, dass irgend jemand in seinen Auslassungen etwa wirklich die Anregung einer prinzipiellen Frage sehen könnte, so überschätzt er — wie das den Leuten mit dem überlegenen Lächeln öfters begegnet — die Leichtgläubigkeit seiner Mitmenschen um ein Erkleckliches: keiner wird darin etwas anderes sehen, als die persönliche Anrempelung eines unbequemen Kollegen. Es erübrigt deshalb, auf die vorgeschobene prinzipielle Frage einzugehen. Die hat überdies ihre praktische Lösung schon längst dahin gefunden, dass in einer Doppeltätigkeit des Kritikers auch subalternste Auffassung nichts bedenkliches sieht, wenn eben nur der Kritiker ein ehrlicher, anständiger Kerl ist. Sogar Herr Chevalley findet ja, „dass die Sache wesentlich anders zu beurteilen ist" — wenn es sich um einen anderen als gerade um mich handelt. Dass er damit selber die Fiktion von einer prinzipiellen Frage aufgibt und ganz unverhohlen mich persönlich verdächtigt, hat er wohl nicht gemerkt. Ich kenne die Hamburger Verhältnisse vielleicht nicht so genau wie Herr Chevalley, soweit aber kenne ich sie, um beurteilen zu können, dass **nicht** sie für die Art, in der Herr Chevalley hier Kunstwart zu spielen vorgibt, verantwortlich zu machen sind. Das ist Herrn Chevalleys allereigenste Eigenart: in der Journalistik gibt es kein Analogon und keinen Namen dafür: der Kritiker des „Hamburger Fremdenblattes" erklärt in einer auswärtigen Musikzeitung, dass das, was der Kritiker des „Hamburgischen Korrespondenten" schreibt, „kaum ernstlich beachtet werden könne". Das ist Herrn Chevalleys ureigenste Eigenart, die ich ihm nicht neide; nur noch einen guten Rat möchte ich — obschon eingewandert — Herrn Chevalley erteilen: er lese meine Kritiken nicht, ich lese seine auch nicht. Das stärkt die Selbständigkeit des Urteils ganz ausserordentlich. Max Loewengard



KRITIK

OPER

BERLIN: Wolzogen-Oper: „Das Urteil des Midas", einaktiges Festspiel nach Wieland von Wolzogen; Musik von Hans Hermann. — „Die Bäder von Lucca", komische Oper nach Heine von Wolzogen; Musik von Bogumil Zepler. „Wenn Sie wollen, haben Sie eine deutsche Kunst", sagte Richard Wagner einst stolzbescheiden, als Bayreuth endlich Ereignis geworden war. Und „wir können, wenn wir nur wollen, in Deutschland eine heitere Oper haben", so ungefähr sagte der Freiherr Ernst von Wolzogen, als seine „neue" Opern-Idee im Berliner Thaliatheater Ereignis geworden. In der Tat ist in Deutschland heute eine heitere Oper möglich, wenn die Komponisten die Wagner-Mimicry endlich aufgeben und ihrer kleinen Begabung Entsprechendes leisten wollten. So einfach aber, wie Wolzogen die Sache sich zu denken scheint, ist sie denn doch nicht. Die beiden Komponisten, die er als erste seinem Publikum empfahl, haben in ihrer Aufgabe durchaus versagt. Der ernster zu nehmende der beiden, Hans Hermann, hat einige sangbare und dankbare Lieder geschrieben und ist auch in anderen einfacheren Musikformen gut bewährt. Als er aber vor einigen Jahren mit einem Quartett (die Grundthemen bauten sich auf den Noten B-E-G-AS auf) anrückte, war das Liebenswürdigste, das ihm gesagt werden konnte, die Anerkennung einer gewissen dekorativ-musikalischen Fähigkeit. Diesmal wollte er musikdramatisch kommen. Er hat fleissig mit Wagnerscher Musik geleimt, um etwas Einheitliches zusammenzubekommen. Aber auch für das ungeübtere Ohr sonderte sich das Eigene und Fremde nur zu deutlich. Das Ganze fiel auseinander in eine Anzahl Überbrettl-Nummern. War es nicht eine gefährliche Symbolik, wenn Wolzogen gerade diese Sache an den Anfang stellte? — Die zweite Neuheit, die sich so frank und frei „komische Oper" nannte, war eine Operette mit allen Schauern und Schrecken, von dem Kompromissler Bogumil Zepler nach berühmten Rezepten zusammengestellt. Das „Werk" schloss sehr sinnig damit, dass auf der Bühne die Lorelei gebrüllt und im Orchester Kankan gespielt wurde. Wären die beiden Stücke auf einer der vier Bühnen aufgeführt worden, die heute in Berlin Operetten bringen, so würden sie kaum bemerkt worden sein. Der Name Wolzogen sicherte ihnen eine stärkere Beachtung. Am ersten Abend gab es denn auch einen ganz netten Beifall. Aber der Beifall ging von bestimmten Zentren aus, und Wolzogen wird sich hoffentlich selbst sagen, dass man auf diese Art dauernde Erfolge nicht erringen kann. — Über die unausgeglichene Aufführung, die den Durchschnitt dessen bot, was man von den Vorstadttheatern her gewohnt ist, soll nach diesem ersten Abend noch nicht im einzelnen geurteilt werden. Willy Pastor

BRAUNSCHWEIG: Die Oper bewegte sich den ganzen Winter infolge der Krankheit unserer Altistin in engen Grenzen. Von den Gästen sind bemerkenswert Erika Wedekind (Dresden), die diesmal aber nicht als Mignon, sondern als Carlo Broschi erschien; Mme. Théa Dorré sollte an zwei Abenden (Santuzza, Azucena bzw. Carmen) auftreten, errang durch die meisterhafte Darstellung aber solch aussergewöhnlichen Erfolg, dass sie zu zwei weiteren Gastspielen und eines für nächsten Winter verpflichtet wurde. Luise Belce-Reuss verkörperte die Fricka („Walküre") ganz vorzüglich. Vom Sohne unseres Regenten, Joachim Albrecht, Prinz v. Preussen, erhielten wir eine allerliebste Ballet-Pantomime „Die Tanzstunde" mit einer Reihe flotter Tänze. Ernst Stier

DARMSTADT: Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" erlebten eine Reihe erfolgreicher Wiederholungen. Der Versuch, Herolds „Zampa" zu galvanisieren, erwies sich als vergeblich. In Lortzings „Waffenschmied" zeigte Georg Nieratzky als „Graf Liebenau" vielversprechende stimmliche Beanlagung. Neu einstudiert sollen demnächst „Die kleinen Michus" und „Der König hat's gesagt" erscheinen. H. Sonne

FRANKFURT a. M.: Von mehreren Gästen, die hier vorsprachen, kommt für ein abschliessendes Urteil nur einer in Betracht, Marie Götze (Berlin), die uns die Dalila in der Oper von Saint-Saëns denkwürdig schön vorsang und auch schauspielerisch gelungen verkörperte. Leider war das nur ein ephemeres Ereignis; einige nicht unwichtige Fragen der Personalergänzung bleiben noch in der Schwebe. Hans Pfeilschmidt

JOHANNESBURG: Johannesburg befindet sich in jeder Hinsicht im Entwicklungsstadium. Aus der Goldgräberstadt entsteht langsam eine moderne Grossstadt, die jetzt ungefähr 100000 weisse Einwohner zählt, aus den heterogensten Elementen aller Nationen zusammengesetzt. Ein Ziel ist ihnen allen gemeinsam: so rasch als möglich viel Geld zu erwerben. Es ist daher natürlich, dass die grössere Anzahl dieser Leute kaum Interesse und nur wenig Verständnis für die verschiedensten Kunstgebiete besitzt und wenn vor allem die musikalischen Darbietungen von künstlerischem Werte sich eines guten Besuches erfreuen, so geschieht es eben in der Hauptsache aus dem Grunde, um „dagewesen" zu sein. Leider tut die Regierung hier auch nichts für die musikalische Bildung der heranwachsenden Jugend und verweigerte sogar s. Zt., für die Errichtung einer Musikschule mit guten Kräften Geld herzugeben, mit der Begründung, dass sie nur Mittel für pädagogische Zwecke zur Verfügung hätte und Musikunterricht doch darunter nicht zu zählen sei!! Infolge dieses Mangels an musikalischer Erziehung steht der allgemeine musikalische Geschmack naturgemäss auf einer sehr niedrigen Stufe. Leichte, ins Ohr fallende Musik, recht viele Walzer, Cake-walks, dazwischen irgendein sentimentales Gewinsel — das ist alles, was verlangt wird. Daraus ergibt sich, dass in unseren Theatern die „Posse mit Gesang" — man kann nicht mal Operette sagen — an erster Stelle figuriert. „San Toy", „Florodora", „Country Girl", „Shop Girl", „The Earl and the Girl" und andere „Girls" sind die beliebtesten in diesem Genre, die sich fortwährend, nur in anderer Reihenfolge, wiederholen, von verschiedenen Truppen dargestellt, von denen selten auch nur ein Mitglied den Namen „Künstler" verdient. Preis des Parketts 10,50 Mk. Ein Ereignis verdient besonders hervorgehoben zu werden. In den letzten Wochen hatten wir Gelegenheit, die „Moody Manners Opera Company" zu hören. Wenn man die enormen Kosten und Schwierigkeiten berücksichtigt, die hier ein Opernensemble-Gastspiel verursacht, so kann man den Unternehmern B. und F. Wheeler nur zu dem Erfolg gratulieren. Die hauptsächlichsten Opern waren: „Troubadour", „Maritana", „Faust", „Carmen", „Bajazzo", „Cavalleria Rusticana", „Lohengrin" und „Tannhäuser". Die Kräfte waren teilweise befriedigend; besonders zu erwähnen wäre die erste dramatische Sängerin Miss Coomber, sowie der Dirigent Signor Sapio, welch letzterem überhaupt der Erfolg der Tournée beizumessen ist. M. von Trützschler-Sanders

KÖLN: Auch hier erzielten Ermanno Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" bei der ersten Aufführung im neuen Stadttheater und einigen schnell aufeinanderfolgenden Wiederholungen einen vollen Erfolg. Otto Lohse hat als Einstudierer und Dirigent eine bewundernswerte Leistung geschaffen. Die solistische Besetzung fand sich hier ungemein glücklich zusammen, so dass man dem Wesen des reizvollen Werkes nach keiner Richtung hin etwas schuldig blieb. Paul Hiller

MAINZ: Die Oper steht im Zeichen der Benefizvorstellungen, und da gelangt dann alles Mögliche und Unmögliche zu Darstellungen, je nach der Wahl des Benefizianten. Zu den ersteren rechne ich Massenet's „Der Gaukler unserer lieben Frau".

Das Werk ist musikalisch reizvoll und fein in der Arbeit und verdient den guten Erfolg, der ihm zuteil wurde. Als Schlussvorstellung sind die „Meistersinger" vorgesehen.

Dr. Fritz Volbach

ZÜRICH: Durch die Gastspiele Fleischer-Edel und Ernst Kraus verbreitete sich ein Fluidum auch nach dem übrigen Personal hin, so dass überraschende Aufführungen zustande kamen. Vor allem wurde Wagner im allgemeinen mit Glück kultiviert. Das Repertoire machte einige Versuche mit älteren Werken, ohne sonderlichen Erfolg. Novitäten dagegen sind nach wie vor dünn gesät. Durch die szenischen Leistungen der Direktion wird manche Schwäche des Personals zugedeckt. Unter ihm ragte der Tenorist Merter durch Stimme und Spiel hervor. Mit Fug bangt man indessen vor dem durchwegs unbekannten Ersatz eines Grossteils der Mitglieder.

W. Niedermann

KONZERT

BALTIMORE: Im Peabody gab es nach Weihnachten an vier Nachmittagen ausschliesslich Klavierrecitals: Josef Hofmann, der grossen Erfolg hatte; Emmanuel Wad versteht es, jede einzelne Nummer seines Programms individuell zu beleben und einen Hauch von Poesie darüber zu verbreiten; er interessiert immer, auch wenn man andrer Meinung ist als er; das Technische, das er vollkommen beherrscht, ist ihm Nebensache. Das gerade Gegenteil von ihm ist sein Kollege am Konservatorium, Ernest Hutcheson, ein Techniker reinsten Wassers, für den es tatsächlich keine Schwierigkeiten gibt, der aber weder Höhen erklimmt, noch Abgründe erschliesst. Er trat in dem Konzert von Fritz Kreisler für den erkrankten Harold Randolph ein und gab zwei Wochen später unter starkem Beifall sein eigenes Konzert, in dem er auch Kompositionen von sich spielte. Wladimir von Pachmann ist leider immer derselbe und macht hier in Amerika dieselben Mätzchen wie drüben; in einem Augenblick ist er unvergleichlich und im nächsten — banal. — Fritz Kreisler war früher Virtuose und suchte als solcher seinesgleichen; heute stehen ihm noch ebenso alle Hexenkünste auf seiner Geige zu Gebote, aber er versteht es nun auch zu singen, zu klagen, zu jauchzen, — er beherrscht die ganze Skala menschlicher Gefühle. — Ausserdem traten in den Peabody-Konzerten noch auf die Geigerin Olive Meads, die Pianistin Marion Rons, letztere eine talentvolle Schülerin Harold Randolphs, die im vergangenen Jahre das Diplom am Konservatorium erhielt; ferner die Sänger David Baxter und Kelley Coll, sowie die Altistin Gertrud May-Stein. — Das Washington Symphonie-Orchester ist nicht mehr. Kurz bevor es hinüberschlummerte ins Reich der Vergessenheit, hat es sich noch ein Verdienst erworben: d'Albert spielte unter seiner Begleitung das Beethovensche Es-dur Konzert, so wie eben nur er es spielen kann. Nicht einmal die schwache Leistung des Orchesters konnte den Eindruck schwächen: es spielte Tschaikowsky's 5. Symphonie, d'Alberts Ouvertüre zum „Improvisator", ein Scherzo von Goldmark und „Zum Gedächtnis an Theodor Thomas" den Trauermasch aus der Eroica. — Ein zweites Mal war es uns vergönnt, d'Albert zu hören, als er mit dem Boston Symphonie-Orchester sein eignes prächtiges E-dur Konzert spielte, nach dessen unvergleichlicher Wiedergabe der Beifall sich nicht legen wollte. Ausserdem gab es in den drei Konzerten der Bostoner von Beethoven Symphonie c-moll und Leonoren-Ouvertüre No. 3, Tschaikowsky's Manfred-Symphonie, Rimsky-Korsakoff's Symphonie-Suite „Sheherazade", ferner die Holländer-Ouvertüre, Goldmarks Ouvertüre „In Italien" sowie „Die Aufforderung zum Tanz" in der Berliozschen Orchestrierung und einige Brahmssche Tänze, von Gericke orchestriert. Muriel Foster sang im Januarkonzert mit hübscher Stimme aber ohne Wärme Werke von Bruch und Elgar. Im letzten Konzert

trat der junge Solocellist des Orchesters, Rudolf Krasselt, mit dem undankbaren Volkmannschen a-moll Konzert auf; er spielte mit kleinem Ton, doch musikalisch recht beachtenswert. — Das Kneisel-Quartett spielte die Streichquartette op. 59 in F-dur und C-dur von Beethoven und Dvořáks F-dur op. 96, mit Harold Randolph am Klavier, Brahms' Quintett in f-moll, Schumanns in Es-dur und Saint-Saëns' B-dur Quartett. Von Debussy's interessantem Streichquartett op. 10 g-moll bekamen wir leider nur zwei Sätze zu hören. Alwin Schroeder erfreute durch die klassische Wiedergabe der 2. Bachschen und einer Locatellischen Cellosonate. Edg.

CHICAGO: In der Eröffnung der Saison, die durch Einweihung der neuen Orchesterhalle und die damit verbundene Selbständigmachung des grossen Orchesters einen besonderen Glanz erhalten hatte, fiel der plötzlich erfolgte Tod des Leiters dieses Unternehmens wie ein Donnerschlag aus heiterem Himmel. Theodor Thomas' Konzerttätigkeit hier hat den Grundstein gebildet, auf dem sich das musikalische Wohl und Wehe Chicago's aufgebaut hat. Thomas' verdienstvollste Arbeit war Pionierarbeit; das grosse Orchester formend und heranbildend, pflanzte er die Grundkeime musikalischen Geschmacks in Amerika, speziell im grossen Westen. Als Bildner des musikalischen Verständnisses der amerikanischen Massen für die Musik an sich, als unentwegter Vorkämpfer der Idee, das Volk zu einem hohen Ideal emporzuführen, anstatt zum Niveau der Tagesmode herabzusteigen, als herzvoller Interpret der Klassiker, denen er pietätvoll und mit feinem Verständnis gerecht wurde, zuletzt als Einführer der allerneuesten Werke, gleichviel welcher Richtung, hat der Name „Thomas" dauernden Bestand in der erst in Entwicklung begriffenen Geschichte des amerikanischen Musiklebens sowohl als in der Musikgeschichte unsrer Zeit. Es ist hier nicht der Ort, ein Charakterbild jenes Mannes zu entwerfen, der viel bewundert und viel getadelt worden ist. Geht man dabei vom allein richtigen Standpunkt aus, die Charakterentwicklung aus den Verhältnissen der betreffenden Zeit und des betreffenden Landes heraus zu deuten, so würde dies eine Diskussion über die eigentümlichen amerikanischen, der deutschen Stabilität so schwer verständlichen Verhältnisse wachrufen, auf Grund derer die Gründung eines grossen Orchesters und dessen Selbständigmachung gegenüber pekuniären und sozialen Einflüssen abgeschätzt werden muss. Es war Thomas' Persönlichkeit, die das grosse Werk schuf und wer die hiesigen Verhältnisse genau kennt, wird anerkennen müssen, dass der Nimbus des grossen Orchesters — in seiner Unabhängigkeit vom finanziellen Einfluss und von der Tyrannei der Orchesterassoziation — hauptsächlich mit Thomas' energischer zielbewusster Persönlichkeit verbunden war, die aber bis zur Rücksichtslosigkeit schroff sein konnte, wo es sich etwa um eine Beeinflussung, vollere Häuser durch populäre Programme heranzuziehen oder dergleichen handelte. Man wird nun auch die Schwierigkeiten verstehen, unter denen die Nachfolger von Thomas zu arbeiten haben werden, mögen sie nun von ausserhalb kommen oder mag der Nachfolger aus dem Orchester herauswachsen. Bisher hat der sehr tüchtige Friedrich Stock, früher Mitglied des Orchesters, den Taktstock geführt und Bedeutendes geleistet. Noch ist die Nachfolgerfrage unentschieden. Hoffen wir, dass das Lebenswerk von Theodor Thomas, das er durch Bau einer eigenen Halle noch kurz vor seinem Tode krönte, noch lange bestehe! Eugen Käuffer

JOHANNESBURG: Etwas erfreulicher als in der Oper sieht es bei uns in den Konzertsälen aus. Hier ist vor allem der greise Otto von Booth zu nennen, einst Schüler von Ernst und Sivori, der die Stelle des Primgeigers in Kammermusikkonzerten einnimmt. Die anderen Stimmen sind meist von Dilettanten besetzt und man muss dankbar sein, wenn sie sich nach besten Kräften ihrer Aufgabe entledigen. Ein seltener musikalischer Genuss wurde den Johannesburgern vor einigen Monaten durch das Auftreten Jean Gerardy's geboten; der ausgezeichnete Cellist erweckte auch hier allgemeine

und nachhaltig wirkende Begeisterung. Erwähnenswert wäre noch das Konzert der jugendlichen Pianistin Bertha Feinbols, deren Talent zu den besten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt, aber noch sehr der Vertiefung und Läuterung bedarf. — Ein künstlerisches Ereignis war die Aufführung des „Messias" von Händel unter der tüchtigen Leitung von Mr. Glendon. Die Chöre waren vorzüglich einstudiert, das Orchester jedoch verriet infolge zu weniger Vorproben oft grosse Unsicherheit. Von den Solisten verdient die Sopranistin Ada Forrest das meiste Lob; sie überraschte durch vortreffliche Stimmbildung und musikalische Sicherheit. M. von Trützschler-Sanders

LONDON: Die Konzerthochflut hat bereits eingesetzt, ohne dass sie aber bisher etwas besonders Hervorragendes gezeitigt hätte, namentlich was Novitäten betrifft. Unter den neuen Kräften, mit denen das Publikum während der letzten Wochen bekannt wurde, erregte das grösste und berechtigste Aufsehen Mischa Elman, der, namentlich was Auffassung und Tonfülle anbelangt, die beiden ihm vorangegangenen Wunderknaben v. Vecsey und Florizel v. Reuter übertrifft und ihnen in Technik und Reinheit der Intonation nicht nachsteht. Eine andere neue Kraft, mit der London bekannt wurde, war der Kapellmeister Franz Beidler, der bei dem vorwöchentlichen Symphoniekonzert für Dr. Hans Richter eintrat, den leider seine Unpässlichkeit noch immer davon abhält, den gewohnten Platz am Taktpult einzunehmen. Beidler machte unstreitig als Dirigent durch ausgesprochene Individualität Eindruck; seine Auffassung der „Eroica" fand auch allgemeinen und begeisterten Beifall; dasselbe lässt sich aber nicht in gleichem Masse von der Wagnerschen Musik, namentlich von dem Vorspiel zu „Parsifal" sagen, der der Dirigent nicht in vollem Masse gerecht zu werden schien. — Das Queen's Hall Orchester brachte Richard Strauss' „Symphonia domestica" zur Aufführung, die diesmal unter der Leitung des Komponisten zu einem ausgesprochenen Erfolge wurde und sich einbürgern zu wollen scheint, was anfangs etwas zweifelhaft schien. Das Tonwerk, mit seinen grossen technischen Schwierigkeiten, war vorher von der vortrefflichen Künstlerschar unter Leitung von J. Henry Wood vorzüglich einstudiert worden und Richard Strauss hielt mit der Anerkennung dieser Leistung nicht zurück. — Wilhelm Backhaus veranstaltete zur „Feier seiner Grossjährigkeit" in Queen's Hall ein äusserst erfolgreiches Konzert, in dem er u. a. das Beethovensche Es-dur und das Tschaikowsky'sche b-moll Konzert mit vollendeter Meisterschaft zu Gehör brachte. Nächst ihm ist Artur Friedheim zu nennen, der sich im Salle-Erard sehr vorteilhaft mit Liszts „Weimar"-Konzert und Chopin's h-moll Sonate einführte. — The New Trio. In London steht das Trio auf schwachen Füssen und selten nur findet man Gelegenheit, die einschlägigen klassischen Kompositionen in einer Weise zu hören, die den Forderungen entsprechen würde, die man an die Wiedergabe dieser Meisterwerke zu stellen berechtigt ist. In dem „Neuen Trio" (Richard Epstein-Klavier, Louis Zimmerman-Violine und Paul Ludwig-Violoncello) ist uns endlich wieder nach viel zu langer Kunstpause die Verwirklichung eines lang gehegten Wunsches und zugleich einem herrschenden Mangel Abhilfe geschaffen worden. Diesen Eindruck gewann man bereits bei dem kürzlich abgehaltenen ersten Konzert und er wurde durch das in der Aeolian-Hall abgehaltene zweite Konzert noch weiter in solcher Weise bestärkt, dass der Wunsch naheliegt, das „Neue Trio" sich zu einer dauernden Institution entwickeln zu sehen. Auf dem Programm standen Beethovens Trio in Es-dur op. 70 No. 2 und Schuberts Trio in B-dur op. 99. Beiden Kompositionen wurde nach allen Richtungen volle Gerechtigkeit zuteil. Dazwischen erfreute Gertrude Griswold mit dem Vortrag von vier Liedern. A. R.

MELBOURNE: Die verflossene Musiksaison hat uns manches Interessante geboten. Das wichtigste Ereignis war der Besuch Paderewski's, dessen Klavierabende in der Stadthalle trotz der hohen Preise von einer Guinea für den ersten und einer halben

Guinea für den zweiten Platz überaus gut besucht waren. Er gab auch ein Konzert mit Orchester, das Marshall Hall dirigierte. Das Programm bestand aus der Figaro-Ouvertüre, dem Es-dur Konzert von Beethoven, Chopin's f-moll Konzert, einer polnischen Phantasie Paderewski's u. a. Ein Abschiedskonzert im Ausstellungsgebäude wurde von über 10000 Personen besucht. Wirklich überraschend war aber der stürmische Enthusiasmus, den Paderewski's Spiel erregte und den man dem sonst so phlegmatischen und wohlanständigen Publikum hier kaum zugetraut hätte. Es war ein erfreuliches Zeichen dafür, dass wahrhaft bedeutende Leistungen auch in Australien ihre Wirkung nicht verfehlen, und dass nicht nur vom finanziellen, sondern auch vom künstlerischen Gesichtspunkt betrachtet ein Besuch dieses Landes „des Schweisses der Edlen wert" ist. Der musikalische Geschmack bildet sich an einem guten Muster schneller und sicherer als an hundert mittelmässigen, und jene sind der Natur der Sache nach hier leider sehr rar. — Marshall Hall, dessen Bemühungen die Ausbreitung des Verständnisses für gute Musik hier fast ausschliesslich zuzuschreiben ist, gab wieder eine Reihe von fünf Orchesterkonzerten, die in jeder Beziehung erfolgreich waren. Folgendes kam zum Vortrag: Symphonieen von Beethoven (c-moll), Brahms (F-dur), Tschaikowsky (e-moll), Marshall Hall (Es-dur); Bachs Orchestersuite in D-dur mit Konzertmeister Franz Dierich als Sologeiger; von Ouvertüren die zum Tannhäuser, den Meistersingern, Brahms' Akademische, Wagners Faustouvertüre und Hamish McCunns „Land of the Mountain and Flood"; die Balletmusik aus Rosamunde, Berlioz' Sylphentanz und Rakozymarsch, Georg Schumanns „Frühlingsrauschen", Bizet's Arlesienne, Wagners Waldweben, Walkürenritt und Kaisermarsch. Aus irgend einem Grunde muss in jedem dieser Konzerte etwas gesungen werden, selbst wenn die zur Verfügung stehenden Kräfte offenbar ihren Aufgaben nicht entfernt gewachsen sind. So wurde auch diesmal von den Damen O'Brien, Müller und Henderson und Herrn Bottoms Figaro- und Fidelioarien, Schumanns „Ganymed" (von einem hiesigen Musiker, Herrn Chanter, gut instrumentiert) und Wolframs Gesang aus dem zweiten Akt des Tannhäuser vorgetragen. Die Betreffenden wurden von Verwandten und Bekannten unmässig beklatscht und, zum grossen Vorteil der Blumenläden, mit Sträussen beschenkt. Ohne diese Vokalanstrengungen wären die Konzerte jedoch viel genussreicher. — Weniger erfreulich war ein Orchesterkonzert, das der Klavierpädagoge W. Laver dirigierte. Das Programm bestand aus der Eroica, den Ouvertüren zum Fliegenden Holländer und Tannhäuser, Leonorenouvertüre No. 3 und dem Vorspiel und der Einleitung zum dritten Akt vom Lohengrin. Das Orchester war nicht genügend vorbereitet und ausserdem ist die Laversche Auffassung der vorgeführten Werke doch etwas zu — originell. — Frau Preid-Griselda, die sich die „kanadische Nachtigall" nannte, gab zwei Konzerte, das erste mit Orchester, die überaus schlecht besucht waren. Sie sang Lieder von Brahms, Saint-Saëns, Mac Dowell u. a. mit guter Auffassung und noch angenehmer Stimme, die einmal gut gewesen sein muss. Unter Leitung eines jungen, begabten Violinisten und Kapellmeisters, A. Zelman, wurden in dem ersten Konzert drei Sätze von Tschaikowsky's Symphonie pathetique, die Ouvertüre zu den Meistersingern und Fingalshöhle und der erste Satz von Griegs „Peer Gynt"-Suite brav gespielt. — Während der Anwesenheit von Paderewski kam der Klavierspieler Moritz Friedenthal und gab zwei Matineen vor leeren Bänken. Er verdiente ein besseres Schicksal! Auch ging es leider dem ausgezeichneten englischen Bassisten Watkin Mills, der vier oder fünf Konzerte gab, nicht viel besser. Er sang Lieder und Arien von Händel, Beethoven, Schumann sowohl wie alte und neuere englische Lieder mit prächtiger Stimme und künstlerischem Vortrag, vorzüglich begleitet von einem polnischen Pianisten E. Parlowitz. — Von den Konzerten einheimischer Musiker möchte ich besonders die Liederabende der Damen

Lucy Rowe und Lovie Müller erwähnen. Die beiden Damen, frühere Schülerinnen des Marshall Hallschen Konservatoriums, zeichneten sich durch ihren überaus künstlerischen Vortrag der verschiedenen Werke aus, aber ihre Stimmen, besonders die von Fräulein Müller, sind, wie beinah alle in derselben Schule ausgebildeten, derartig be- oder misshandelt, dass es ebenso traurig für die Sänger wie für die Zuhörer ist. Tremulando, ungenügende Ausgleichung der Register und höchst mangelhafte Vokalisation gehört zur Regel. — Mit fortgesetzten Studien kann Gertrud Alger, eine begabte und noch sehr junge Geigerin, es noch recht weit bringen. Sie trat in der Stadthalle mit Konzerten von Spohr, Paganini und Vieuxtemps auf. — Frau Heath-Billings mit Beitritt von Herrn Zelman und der Orchesterklasse des Marshall Hallschen Konservatoriums gab einen Klavierabend im Athenäum, wo sie die Bachsche d-moll Toccata und Fuge, Stücke von Chopin und Schumann, Beethovens Es-dur Konzert und, mit Herrn Zelman, die Kreutzersonate spielte. — Doris Madden, eine jugendliche Klavierspielerin, die vor einigen Monaten nach dreijährigen Studien in Wien wieder nach Melbourne zurückgekehrt ist und sich dauernd hier niedergelassen hat, gab eine Matinee in der Freimaurerhalle. Sie spielte Beethovens Sonate op. 28, einen Satz eines Reineckeschen Konzertes in D-dur und Stücke von Schumann, Wagner, Liszt, Rubinstein und Godard — alles mit sauberer Technik und gutem musikalischen Verständnis. — Das „Orpheus-Quartett", bestehend aus vier Schülerinnen des Gesanglehrers F. Clutsam, das einzige seiner Art in Melbourne, gab zwei Konzerte bei völlig ausverkauftem Hause. Die Damen sangen Quartette von Brahms und Schumann, die letzteren nach einem vortrefflichen Arrangement von Clutsam, und zeichnen sich durch musterhaftes Ensemblesingen und in jeder Beziehung künstlerischen Vortrag aus. — Viel Neues gaben uns die verschiedenen Musikgesellschaften nicht. Die Programme der „Orpheuskonzerte" waren noch die interessantesten und am besten ausgeführt. So hörten wir folgendes: Bachs Motette „Jesu meine Zuversicht", Purcells „Song of Victory", Haydns Symphonie (mit dem Paukenschlag), und Cantate „Der Sturm", Mozarts Requiem und Sanctus, Beethovens Prometheusouvertüre und „Elegischer Gesang", Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt", Schumanns „Nachtlied"; einen Chor aus Ponchielli's „Gioconda"; von Brahms eine Serenade und „Vineta"; „Die Insel" von Clutsam; Mackenzie's Ouvertüre „From the North". Von den Leistungen der Solisten waren in diesen Konzerten besonders die des belgischen Geigers Paans und die der Sängerin Yetta Davis zu loben. — Die Melbourner Liedertafel gab nur ein Konzert von Interesse, in dem Werke von Glazounow, Borodin, Tschaikowsky, Brahms und eine Szene aus Schumanns „Faust" mit mässigem Erfolg zur Aufführung kamen. — Die „Royal Metropolitan Liedertafel" beglückte ihre Mitglieder mit Schuberts „Hymne an die Allmacht", einem Chor aus Mendelssohns „Ödipus auf Kolonos" und einer Menge Kompositionen vierter und fünfter Güte. — Die Philharmonische Gesellschaft gab ausser Coleridge Taylor's „Hiawatha" den „Elias" und Händels „Samson". Der schon erwähnte treffliche englische Sänger Watkin Mills war für die beiden letztgenannten Oratorien engagiert; da aber die anderen Solostimmen nicht annähernd dasselbe künstlerische Niveau erreichten, war der Gesamteindruck nicht besonders erbaulich. Ausserdem gab diese Gesellschaft wie gewöhnlich am zweiten Weihnachtsfeiertag den „Messias" — zum 52. Male! — Das „Lyrische Orchester" nebst dem damit verbundenen Chor, beide aus Dilettanten bestehend und von einem Erzdilettanten, Herrn Levy, dirigiert, gaben eine Konzert-Vorstellung des Weberschen „Oberon" — ein Unding in jeder Beziehung: auch versuchten, oder vielmehr versündigten sie sich an einer Haydnschen Messe. — Die beiden Konservatorien gaben die üblichen Schülerkonzerte, und das Marshall-Hallsche ausserdem noch eine Opernvorstellung. — Im Universitätskonservatorium sind





einige Veränderungen im Lehrpersonal gemacht worden. Rudolf Himmer ist wegen zugenommener Privatpraxis ausgeschieden, dagegen sind Herr Clutsam und Anita Sutherland angestellt worden. Signora Boema war durch Professor Peterson veranlasst worden, um ihre Entlassung einzukommen. Da aber die Gesangschülerinnen des Konservatoriums sämtlich infolgedessen streikten und ein Schülerkonzert in der Stadthalle daher ganz ohne Vokalmusik gegeben werden musste, wurde sie schleunigst wieder engagiert und damit alles friedlich beendet. Im Laufe des Jahres müssen die Universitätsbehörden sich entscheiden, ob sie Professor Petersons Anstellung auf weitere fünf Jahre erneuern wollen. Wenn sie die Meinung irgend eines Sachverständigen in Melbourne darüber einholen und befolgen, kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein. Wir wollen das beste hoffen! — In Ballarat, der zweitgrössten Stadt in Victoria, werden seit 1890 jährlich musikalische Wettbewerbungen abgehalten, die fünf Wochen dauern. Preise, die zusammen die stattliche Höhe von 28000 Mk. erreichen, Ehrenbecher und Medaillen werden für Vokal- wie Instrumentalsoli, Chöre, Orchester und Militärmusik, und nebenbei auch für — Gymnastik ausgeteilt, und bringen Tausende von Teilnehmern und Zuschauern nach jener Stadt. Hjalmar Josephi

MILWAUKEE: Die Konzertsaison setzte diesmal ein wenig später ein. Es war vorauszusehen. Das grosse Fest des Sängerbundes des Nordwestens hatte im Hochsommer reichlich musikalische Genüsse gebracht. An drei Tagen fanden fünf Konzerte statt, die der Sache mehr das Ansehen eines Musik- statt Sängerfestes gaben. Das Orchester von Theodor Thomas war herangezogen worden, dazu Solisten: Schumann-Heink, Fish-Griffin, van Hoose und van Eweyk. Letzterer wurde leider durch Krankheit abgehalten, sein beabsichtigtes Programm durchzuführen. Die Bundeschöre unter Leitung von Theodor Kelbe boten tüchtige gesangliche Leistungen. Coleridge Taylors „Hiawathas Wedding Feast" dirigierte Daniel Protheroe und Bruchs „Glocke" Eugen Luening mit gewohnter Umsicht. Am wirkungsvollsten waren Massen-Kinderchöre unter Leitung des Seminardirektors Max Griebsch. Die einzelnen Vorträge waren bei grosser Reinheit der Töne geschmackvoll künstlerisch schattiert. — Die Konzertsaison begann eigentlich mit einem Jubiläum. Das Orchester von Christoph Bach konnte die vierzigste Saison seiner volkstümlichen Konzerte ankündigen, und gleichzeitig blickte ihr Leiter auf eine fünfzigjährige Laufbahn als Musikdirektor zurück. Christoph Bach ist nicht nur für unser musikalisches Leben von aussergewöhnlicher Bedeutung gewesen, verschiedene seiner Kompositionen haben auch den Weg nach Europa gefunden. — Weder quantitativ, noch qualitativ war über musikalische Genüsse zu klagen. Zunächst gastierte Wladimir de Pachmann in einem Konzert des Milwaukee-Männerchor, der unter seinem Dirigenten Albert Kramer immer erfreulichere Fortschritte macht. De Pachmann bewährte sich diesmal nicht ausschliesslich als der bekannte Chopin-Interpret, er verstand auch an der Hand anderer Komponisten das Klavierspiel in seiner idealsten Weise zu verwenden. Paderewski stellte sich ebenfalls für einen Abend ein. In jeder Hinsicht war gegen früher künstlerische Steigerung zu bemerken. Noch ein dritter Klaviervirtuose — Josef Hofmann — erschien. Auch er fesselte durch den Zauber seiner eminenten Kunst, die ja kritisch genügend anerkannt ist. — Eugène Ysaye trat auf, und der Abend gestaltete sich zu einem Saisonereignis. Im Vordergrund des Kunstgenusses stand das d-moll Konzert von Max Bruch und Guirand's „Rondo Caprice". Überall die feinste empfindungsvollste Ausgestaltung in Einzelheiten. Als guter Begleiter und Solist zeigte sich Pianist de Befve. Auch Franz von Vecsey war für eine Matinee vorgesehen. Sein aussergewöhnliches Talent mit verblüffender Technik, dem aber tiefere Entwicklung abgeht, ist ebenfalls oft genug erörtert worden. — Unter den gastierenden

Sängerinnen von Ruf sind sodann zu nennen: Madame Melba mit ungetrübter Klangschönheit und subtiler Technik der Stimme in der Mittel- und Höhenlage, aber leider nicht ganz einwandfreiem Programm. Dann Johanna Gadski gleichfalls Lorbeeren erntend, mit einer wirksamen Liederzusammenstellung. — Zwei Gastspiele von Symphonieorchestern fanden statt. Das Pittsburger konzertierte unter Emil Paurs stets voll gewürdigter Kunst und das Chicagoer zum ersten Male ohne seinen Leiter Theodor Thomas, der kurz zuvor aus dem Leben geschieden war. Die „Trauermusik aus Götterdämmerung" als Eröffnungsnummer zollte ihm einen Ehrentribut. Den Taktstock schwang Fred. A. Stock, ein langjähriges Mitglied des Orchesters. Er erwies sich als pietätvoller Nachfolger des Meisters. Besonders gelangen die Dvořák'sche „In der Natur"-Ouvertüre, die pathetische Symphonie von Tschaikowsky, Elgar's Variationen und in einem zweiten Konzert Beethovens Pastoral-Symphonie, sowie „Tod und Verklärung" von Strauss. Als Harfensolist führte sich vorteilhaft Enrico Tramonti ein. — Die Konzerte des einheimischen Aschenbrödel-Symphonie-Orchesters — es waren drei — erfreuten sich grossen Zuspruchs und boten wiederum sehr Gutes unter ihrem Leiter Hermann Zeitz. Neu waren Max Puchats symphonische Dichtung „Euphorion", die sehr ansprach, und die nicht minder gelungene h-moll Symphonie von Franz Neumann. — Auch für Kammermusik war bestens gesorgt. In gewohnter Weise wirkten die einheimischen Kräfte: Brüning, Fink, Jaffe, Hundhammer und Brückner. Wie alljährlich brachte auch das Milwaukee-Trio erlesene Genüsse, darunter eine künstlerische Wiedergabe des Es-dur Trio von Schubert. Überall Proben des Könnens, die den günstigsten Eindruck machten. — Der a cappella-Chor (Dirigent Saalbach) zeigte, dass er auf dem Gebiete des volkstümlichen Liedes das Beste leistet. „Über allen Wipfeln ist Ruh" von Kuhlau und Abts „Waldeinsamkeit" hatte den grössten Erfolg. — Der Arion-Musical-Club (Dirigent Protheroe) hatte sich mit Saint-Saëns' „Samson und Dalila" an eine grosse Aufgabe gewagt, und, wenn die Lösung auch nicht den höchsten Anforderungen entsprach, so waren doch weit mehr Licht-, als Schattenseiten vorhanden. — Als sehr gelungen durfte eine Aufführung von Vierlings „Alarich" durch den Musikverein bezeichnet werden. Ein zweites Konzert brachte gut einstudierte Chorwerke neben exakt ausgeführten Orchesternummern. Der Dirigent Max Puchat trat als Solist auf und interessierte auch hier durch eine seiner Kompositionen, ein Klavierkonzert den Manen Liszts gewidmet. Dem Künstler war nicht allzulange beschieden, dem Musikverein vorzustehen. Amerikamüde wird er sich im Laufe des Sommers wieder der alten Heimat zuwenden. Max Fischer

NEW-YORK: Im siebenten Philharmonischen Konzert erschien Karl Panzner aus Bremen als Gast-Dirigent und rechtfertigte seinen vorzüglichen Ruf. Panzner ist ein ganz hervorragender Musiker, der nie gedankenlos musiziert, sondern geistvollen Vortrag und Individualität geschickt zu verbinden weiss. Auch Temperament besitzt er reichlich. Am besten gefiel er mir im Vorspiel und Schluss aus „Tristan", einer ganz meisterlichen Leistung, dann in Tschaikowsky's fünfter Symphonie in e-moll. Webers Ouvertüre „Euryanthe", obgleich sehr dramatisch aufgefasst, konnte wegen einiger sehr sonderbaren Tempi nicht voll befriedigen. Ysaye war der Solist und spielte Bruchs g-moll Konzert in ganz unmöglicher Auffassung! Ein solches Schleppen, Zerren, Wimmern ist mir noch nicht vorgekommen. Als Künstler bewährte er sich dagegen im Bachschen Konzert mit zwei obligaten Flöten, die von den Herren Charles Kurth und William Schade trefflich geblasen wurden. — Es vergeht keine Woche, in der Ysaye nicht mindestens ein oder zwei Mal hier auftritt, mitunter an drei bis vier Tagen hintereinander. In einem seiner vielen Rezitals spielte er mit José Vianna da Motta die Kreutzer-Sonate, worin sich hauptsächlich da Motta auszeichnete, da Ysaye zu viel den Solisten hervorkehrt.

da Motta hat gleichfalls recht häufig sich hören lassen. So spielte er im dritten Konzert von Sam Franko Mozarts A-dur Konzert ausserordentlich schön und Beethovens Phantasie op. 80 mit Chor nicht weniger gut. Herr Franko hatte ein sehr interessantes Programm zusammengestellt, das ausserdem noch eine Ouvertüre, op. 101, von Hummel, einige Tänze von Grétry, Mozarts Ave Verum und ein altdeutsches Volkslied für gemischten Chor enthielt. Bei einer anderen Gelegenheit hatte da Motta einen riesigen Erfolg mit Beethovens Es-dur Konzert. — Die Kneiselianer spielten das c-moll Klavier-Quartett (Arthur Whiting) von Brahms, wie Beethovens Streich-Quartett op. 59 No. 1 herrlich. Alwin Schroeder feierte einen grossen Triumph mit einer Cello-Sonate von Locatelli. — Sein New-Yorker Debut machte das „Boston-Symphonie-Quartett", das aus den Herren Willy Hess, Otto Roth, Emile Ferir und Rudolf Krasselt besteht. Das Programm war: Str.-Quartett op. 22 No. 2 von Tschaikowsky, Chaconne für Violine-Solo von Bach, Str.-Quartett op. 59 No. 3 von Beethoven. Diese Vereinigung existiert erst seit wenigen Monaten. Zieht man dies in Betracht, so kann man ihr die höchste Anerkennung nicht versagen. Aber doch schien es mir, als ob sich Herr Hess mit Künstlern umgeben müsste, die an seine eigene Künstlerschaft näher heranreichen. Seine Leistung steht so hoch über der seiner Kollegen, dass sein Spiel sich etwas zu solistisch abhebt. Trotzdem ist er gerade so vorzüglich in der Kammermusik wie als Solist. Als solcher glänzte er in Bachs Chaconne, die Ysaye und Kreisler hier in dieser Saison schon mehrmals spielten. Hess war ihnen darin völlig ebenbürtig. — Franz Kaltenborn spielte mit Bessie Silberberg eine Violin-Suite op. 44 von Schütt und Streich-Quartette von Beethoven und Dittersdorf. — Im vierten Volks-Symphonie-Konzert unter Leitung von Franz X. Arens kam die beinahe in Vergessenheit geratene Leonoren-Symphonie von Raff zu einer sehr guten Wiedergabe. Ein neues Violin-Konzert von E. Herrmann, das manche Vorzüge zu haben schien, kam leider infolge des recht trockenen Vortrags durch H. von Dameck nicht zur Geltung. — In den beiden letzten Konzerten der „Russischen Symphonie-Gesellschaft" unter Direktion des sehr begabten Musikers Modest Altschuler standen Symphonieen von Kalinnikoff (nicht bedeutend) und die in c-moll von Taneiew (wenig originell) auf dem Programm. Ausserdem eine reizende Suite (No. 2) von Arenski und Kompositionen von Musorgski, Borodin, Konyus, Sibelius, Dargomyszski, Tschaikowsky und Rachmaninoff. — Frank Damrosch brachte mit der Oratorien-Gesellschaft das hier lange nicht gehörte „Stabat Mater" von Dvořák und „Taillefer" von Richard Strauss zur ersten Aufführung in New-York. Dvořák's Werk ist zum grössten Teil sehr melodiös gehalten, wirkt aber durch die Kürze der Motive, die sich oft wiederholen, etwas eintönig, es fehlt ihm auch, bis auf den Schluss-Chor, an einem packenden Klimax. Strauss' Opus verrät auf Schritt und Tritt seinen Autor, ist aber recht kurzatmig gehalten, besonders die Deklamation des Textes geht zu schnell und eindruckslos vorüber. Farbenpracht, Melodie, Lärm usw. ist im Überfluss vorhanden. Die Aufführung hätte wohl etwas besser vorbereitet sein können. — Kreisler und Ysaye spielten für einen wohltätigen Zweck zwei Mal das Doppel-Konzert von Bach. Josef Hofmann gab mit Fritz Kreisler wieder ein gemeinsames Konzert. — Auch d'Albert gab noch ein gut besuchtes Rezital. — Zusammen konzertierten die sehr begabte Pianistin Edith Thompson und der Bariton Ferdinand Jaeger. Herr Jaeger ist ein Sohn des ehemaligen Wagner-Sängers. Seine Mutter ist hier jetzt Leiterin der Conriedschen Opernschule. Er ist noch jung, seine Stimme bedarf noch sehr der Entwicklung und Bildung, aber er zeigt schon jetzt starkes Talent für Vortrag. — Einem gleichfalls noch sehr jungen Pianisten Albert von Doenhoff kann ich nur eine bebende Fingerfertigkeit nachsagen. — Im Konzert des Geigers H. von Ende gab es eine neue Violin-Suite von H. Gottlieb-Noren, ein Trio für 2 Oboen und Engl. Horn op. 87 von Beethoven usw. — Die

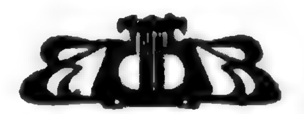
Philharmonische Gesellschaft beschloss ihre Saison mit einem nur aus Werken von Wagner und Liszt bestehendem Programm. Die Ouvertüren zum Holländer und den Meistersingern, das Siegfried-Idyll und die Faust-Symphonie waren seine Bestandteile. Gustav F. Kogel aus Frankfurt a. M. war zum zweitenmal in einer Saison hierher berufen worden, um das von dem unterdessen verstorbenen Theodor Thomas zu leitende Konzert zu übernehmen. Er entledigte sich seiner Aufgabe in höchlichst anzuerkennender Weise. Bei keinem seiner früheren Besuche hat Herr Kogel einen so vorzüglichen Eindruck hinterlassen. Sein Bestes gab er im Siegfried-Idyll und in der Faust-Symphonie. Ob Liszt nicht doch sehr überschätzt wird? Es wäre töricht, die Anregungen abstreiten zu wollen, die er durch seine Werke seinen Nachfolgern gab, aber ebenso unberechtigt ist es, zu behaupten, dass Wollen und Können bei seiner Phantasie die nötige Unterstützung fanden. Speziell die Faust-Symphonie, ein mir sehr vertrautes Werk, halte ich für eines der langweiligsten seiner Art. — Auch das Kneisel-Quartett verabschiedete sich bis zum nächsten Herbst. Mit Unterstützung des Pianisten Ernest Schelling, der den Klavier-Part brillant spielte, gelangte das Quartett op. 41 von Saint-Saëns zur Aufführung. Dann gab es eine Wiederholung der in einem früheren Konzert mit so grossem Beifall aufgenommenen „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf und schliesslich Schuberts C-dur Streich-Quintett in herrlicher Ausführung. Auch bei einer Wohltätigkeits-Veranstaltung wirkten die Kneiselianer mit und spielten das Streich-Quartett op. 96 von Dvořák. Mit Hermann Hans Wetzler am Klavier trugen Franz Kneisel und Alwin Schroeder das sehr selten gehörte Trio in Es-dur op. 70 No. 2 von Beethoven vor. In diesem Konzert trat auch eine amerikanische Sängerin auf, die zu den ersten ihres Faches gehört, aber nur hin und wieder einmal in New-York erscheint, die Sopranistin Mary Hissem de Moss. — Franz X. Arens' fünftes Volks-Symphonie-Konzert brachte gleichfalls die Holländer-Ouvertüre, dann die Mendelssohnsche Sommernachtstraum-Musik, Liszts „Les Préludes" und den ersten Satz des Beethovenschen Violin-Konzerts (Olive Mead). Sein letztes Programm hatte Herr Arens nur solchen Kompositionen gewidmet, die auf den Frühling bezug nehmen. Die Auswahl hätte aber charakteristischer sein können. Als Novität gab es eine symphonische Phantasie des Dirigenten „Aus meines Lebens Frühlingszeit", in der sich viel Eigenart zeigt. Anklänge sind sehr wenig vorhanden, heutzutage eine Seltenheit! Herr Arens fand viel Beifall. — Im Schluss-Konzert der Russischen Symphonie-Gesellschaft gelangte Tschaikowsky's Symphonie „Manfred" zur allerdings recht mittelmässigen Aufführung. Der Dirigent Modest Altschuler hatte sich damit eine für ihn zu schwierige Aufgabe gestellt. Wundervoll ist das von Tschaikowsky auf ein Thema von Mozart geschriebene Vokal-Quartett „Nacht", das wiederholt werden musste. Ausserdem gab es noch einige unbedeutende Violin-Soli von Rubinstein (durch den Konzertmeister A. Saslavski vorzüglich gespielt), einen Zwischenakt aus „Orestes" von Taneieff und Tschaikowsky's „Ouvertüre 1812". — Im letzten Arion-Konzert unter Julius Lorenz gab es eine Enttäuschung. Eugen d'Albert sollte der Solist sein, er war aber plötzlich, ohne dass jemand eine Ahnung hatte, zwei Tage vorher nach Europa abgereist! An seine Stelle trat der immer bereite, ausgezeichnete Geiger Fritz Kreisler. Von d'Albert brachte Herr Lorenz die „Mittelalterliche Venushymne" (Sopran-Solo: Frl. Rider-Kelsey) ganz prächtig heraus. — Im Novitäten-Konzert des Violinisten Herwegh von Ende gab es eine Serenade für zwei Geigen und Klavier von Sinding, Lieder und ein Trio von Cornelius Rübner. — Ernest Schelling gab mit gutem Erfolg ein Recital, in dem er fliessende Technik und schönen Anschlag zeigte. — Ein „Ereignis" war das Beethoven-Recital von Eugen d'Albert. In der riesigen Carnegie Hall gab es kaum einen freien Platz. Er spielte ausser den Sonaten op. 31 No. 3, op. 110 und op. 111 noch die 32 Variationen in c-moll

und zwei Rondi. Seine Vorträge wirkten wie Offenbarungen. — Josef Hofmann und Fritz Kreisler verabschiedeten sich in einem gemeinsamen stark besuchten Recital in Carnegie Hall. — Franz von Vecsey spielte bei seinem Schluss-Auftreten das Violinkonzert von Beethoven, den Teufelstriller von Tartini und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps. Am überraschendsten neben seiner tadellosen Technik ist sein grosses Repertoire. Seinem Spiel, trotz grossen Tones, fehlt vorläufig, wie natürlich, noch alles, was den „Künstler" ziert, Seele, Verständnis, Schattierung usw. — Ysaye's Manager veranstaltete einige weitere Zirkus-Konzerte. In dem einen wirkte die Sängerin Emma Eames mit, und seine Haupt-Attraktion war Gounod's „Ave Maria" von Eames und Ysaye vorgetragen! Das zweite Programm war noch bunter: es begann mit der von Ysaye und da Motta gespielten Kreutzer-Sonate, der die Phantasia Appassionata von Beethoven folgte mit der G-dur Romanze von Beethoven als Zugabe! Dann das von Hekking gespielte Cello-Konzert von Lalo, Duette für 2 Violinen von Godard (Ysaye und seine Schülerin Frl. Zamels), Cello-Variationen von Boellmann, Klavier-Trio von Schumann (da Motta, Ysaye und Hekking). Das Konzert, das um 8½ Uhr begann, endete um 11½ Uhr. Ein echt „amerikanisches" Konzert! — Ein Fiasko ersten Ranges war das Recital des Baritonisten Philippe Coudert. Keine Stimme, keine Schulung, kein Verständnis. — Frank Damrosch führte den „Elias" auf. — Auch Rafael Joseffy und Ignaz Paderewski gaben Konzerte.

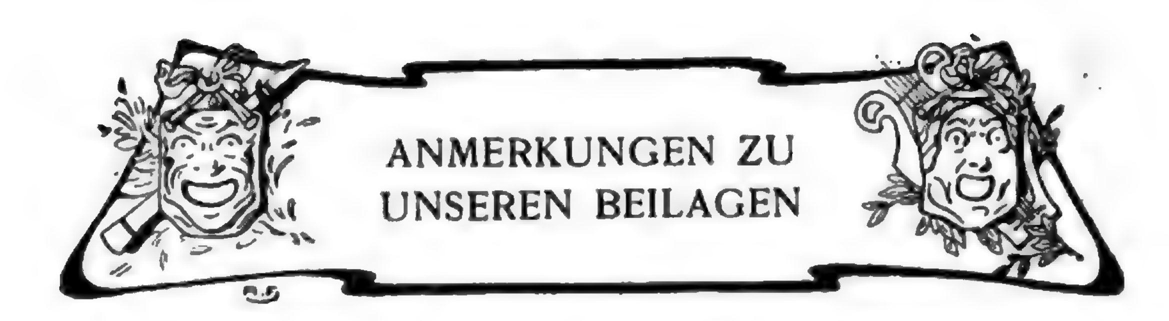
Arthur Laser

YORK (Pa.): Das Mendelssohn Festival, das Josef Pache am Ostermontag hier veranstaltete, wurde zu einem wahren Festtag für die ganze Stadt. Zu beiden Konzerten war das Theater ausverkauft und der Beifall gross und spontan. Josef Pache, Dirigent der Baltimore Oratorio Society, wurde im vergangenen Jahr in gleicher Eigenschaft nach York berufen und kann mit dem Erfolg schon jetzt recht zufrieden sein. Er führte mit dem 250 Stimmen starken Chor den „Elias" auf. Die Chöre liessen zwar hinsichtlich der Akkuratesse bei den Einsätzen manchmal zu wünschen übrig, auch waren die dynamischen Schattierungen nicht immer genau beachtet worden, doch klangen die Stimmen frisch und klar, und man hörte ihnen die Freude an der Sache an. Das Pittsburg-Orchester, das eigens für die Feier verpflichtet war, begleitete prächtig und gab am Nachmittag ein Konzert unter Leitung seines Dirigenten Emil Paur, bei dem ebenfalls nur Mendelssohnsche Werke zur Aufführung kamen. Der Konzertmeister Luigi von Kunits spielte das Violinkonzert; ausserdem hörten wir die Ruy Blas-Ouvertüre sowie die Musik zum Sommernachtstraum. Die Solisten im „Elias" waren: Corinne Rider-Kelsey (Sopran), Janet Spencer (Alt), Edward P. Johnson (Tenor), Giuseppe Campanari (Bariton).

Edg.



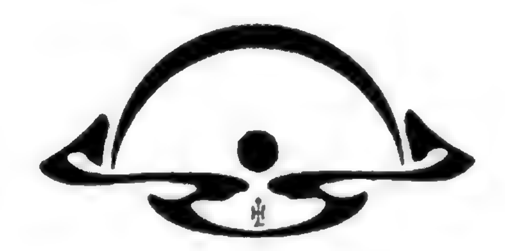
Zu spät für das „Amerika-Heft" trafen ein die Berichte: Philadelphia, San Francisco (Oper); Chicago, Cincinnati, San Francisco (Konzert). — Wegen Raummangels mussten für die nächsten Hefte zurückgestellt werden die Berichte: Bern, Brünn, Coburg, Elberfeld, Frankfurt, Königsberg, Lübeck, Mannheim, Münster, Paris, Petersburg, Prag, Strassburg, Stuttgart, Warschau (Oper); Antwerpen, Bayreuth, Berlin, Bern, Braunschweig, Bremen, Brünn, Brüssel, Chemnitz, Coburg, Cöthen, Darmstadt, Elberfeld, Frankfurt, Haag, Hagen, Hannover, Karlsbad, Köln, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, Lübeck, Madrid, Mainz, Mannheim, Moskau, Mülheim, München, Münster, Nürnberg, Paris, Petersburg, Pforzheim, Posen, Rheydt, Riga, Rotterdam, Schwerin, Sonderburg, Sondershausen, Strassburg, Stuttgart, Warschau, Wiesbaden, Zürich (Konzert).



Fast noch schwieriger als die Beschaffung passenden Materials für den Aufsatzteil des Amerika-Heftes war die Besorgung der dazugehörigen Illustrationen. Dem Charakter der Aufsätze entsprechend bestehen die Kunstbeilagen lediglich aus Porträts und zwar ist ihre Reihenfolge durch den Inhalt der einzelnen Aufsätze bedingt. Wir bringen die Bilder von: John Knowles Paine, Edward Mac Dowell, Edgar Stilman Kelley, dem Kneisel-Quartett, ferner von Victor Herbert, Frank van der Stucken, David Bispham, Fannie Bloomfield-Zeisler, Henry L. Higginson, Stephen C. Foster. — Die Porträts von George W. Chadwick, Horatio Parker, Arthur Foote und ein Gesamtbild des Bostoner Symphonie-Orchesters konnten leider für das Amerika-Heft nicht mehr berücksichtigt werden, da sie zu spät eintrafen.

Von früher in der „Musik" erschienenen Bildern, die für das Amerika-Heft von Interesse sind, machen wir auf folgende aufmerksam: Walter Damrosch, Frank Damrosch, F. X. Arens (Jahrg. I, Heft 15/16); Leopold Damrosch (Jahrg. II, Heft 3 und 5); Gesamtbild des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft von New York, Carl Bergmann, Theodor Thomas, Adolph Neuendorff, Anton Seidl, Emil Paur, Gruppenbild der 1855 von Thomas gegründeten Kammermusikvereinigung (Thomas, Matzka, Mosenthal, Bergmann, Mason), Victor Arnold (Jahrg. II, Heft 19).

Für die Auswahl der Musikbeilagen ist der Gesichtspunkt massgebend gewesen, dem Leser einigermassen einen Überblick über Eigenart und Entwicklung der amerikanischen Musik zu ermöglichen: von einem Volkslied Fosters (deutsche Übersetzung von A. Wolf) über zwei originelle Lieder Mac Dowell's zum Adagio einer grossangelegten Klaviersonate von Mac Dowell.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

SCHLAFE MEIN LIEBLING

(Slumber my Darling)

Volkslied von

STEPHEN C. FOSTER

DIE DROSSEL SINGT IM APFELBAUM

(The Robin sings in the Apple-tree)

Op. 47 Nr. 1

DIE SEE

(The Sea)

Op. 47 Nr. 7

Zwei Lieder von

EDWARD MAC DOWELL

SONATE Nr. 2 (Sonata eroica)

Op. 50

Dritter Satz

von

EDWARD MAC DOWELL



Schlafe mein Liebling
(Slumber my darling)




bleib' bei dir, Lieb - ling, gol - de - nes Herz, nicht lo - eken mich
Bett - chen dein Lärm des Le - bens dir hält, du, du bist so
fort von hier Spiel der An - dern und Scherz. Vög - lein im Laub hat zur
un - schuldsrein, bist mein Glück, mei - ne Welt. Vög - lein im Laub hat zur
Ruh' sich ge - setzt, nächt - li - cher Thau schon die Blü - ten be - netzt,
Ruh' sich ge - setzt, nächt - li - cher Thau schon die Blü - ten be - netzt,
schla - fe, mein Lieb - ling, ich de - cke dich zu, be - tend, dass Eng - lein dir
schla - fe, mein Lieb - ling, ich de - cke dich zu, be - tend, dass Eng - lein dir
schir - men die Ruh!
schir - men die Ruh!

Die Drossel singt im Apfelbaum

(The Robin sings in the Apple-tree)



dolciss.

mei - ne, ach, ist schwer von Weh; kann ich ver - ges - sen die
Yet ___ mine is dark with woe; Can I for - get ___ the

dolciss.

mf

schö - ne Zeit, mei - ner Lie - be hold Ge - flü - ster? O Dros - sel und du
days gone by When my love I whis - pered low? ___ O rob - in, and thou

mf

p

Am - sel klein, mein Lie - bes - lied ist tot; ___ möch - tet ihr sin - gen wie
black - bird brave, My songs of love have died, ___ How could you sing as in

poco ritard.
pp retard slightly
pp

einst im Lenz, Lieb - chen mir zur Seit'. ___
bye gone days, When she was at my side. ___

(E. A. M.)

pp

ppp

Die See
(The Sea)



pp *retard.* *pp*

umsonst, Jah - re lang, Jah - re lang. Doch das statt - li - che, schnell be -
in vain, Man - y and man - y a year... But the state - ly wide-winged

schwing-te Schiff liegt zer-schellt, liegt zer-spellt in der Tie - fe; tief un - ten, still im Ko -
ship Lies wrecked, Lies wrecked on the un - known deep; Far un - der, dead in his

cresc. *increase* *pp* *breiter -* *broader -*

ral - len-bett der Lieb - ste liegt im To - desschlaf, tief un - ten, still im Ko -
cor - al bed, The lov - er lies a - sleep. Far un - der, dead in his

retard. *ppp*

ral - len-bett der Lieb-ste liegt im To - - des - schlaf.
cor - al bed, The lov - er lies a - sleep a - sleep.

(W.D.Howells)

Sonate Nº 2
(Sonata eroica)
Dritter Satz

EDWARD MAC DOWELL

Sehr zart, sehnsuchtsvoll, doch mit Leidenschaft (𝅗𝅥.=46)
Tenderly, longingly, yet with passion




p
con anima
mf
cresc. ed agitato
f
ff
p
a tempo
poco rall.


p
cresc.
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.
ff
cresc.
ff


ff marcatiss.
cresc.
fff
mf
poco marc.
poco rit.
pp
cresc.
ff



Stich u. Druck. Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.


DIE MUSIK
VIERTES
TONKÜNSTLER-FEST-HEFT
Manchmal erkennt das Volk das Rechte; doch fehlt es manchmal.
Wenn es die älteren Dichter allein lobpreist und bewundert,
Gar nichts über sie stellt, noch vergleichbar erachtet, so irrt es.
Arg ist's, dass man ein Werk bloss darum, weil es noch neu ist,
Nicht weil's plump und ohne Geschmack, missachtet, für alles
Nachsicht nicht, nein, Ehre sogar und Preise beansprucht.
Horaz, Epist. II, 1.
IV. JAHR 1904/1905 HEFT 17
Erstes Juniheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
LINDLOFF



Zum 41. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Graz

C. Fr. Glasenapp
Richard Wagner als „lyrischer" Dichter. I.

Paul Marsop
Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker
(Schluss)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



PROGRAMM:

Mittwoch, 31. Mai abends, Opernvorstellung:

Wilhelm Kienzl: „Don Quixote".

Donnerstag, 1. Juni vormittags, Hauptprobe für das erste Orchesterkonzert.

Donnerstag, 1. Juni abends, Erstes Orchesterkonzert.

Roderich v. Mojsisovics: III. Satz der Romantischen Phantasie für die Orgel, op. 9.

Guido Peters: Zwei Sätze aus der II. Symphonie (e-moll).

Gustav Mahler: Gesänge mit Orchester.

Paul Ertel: Der Mensch. Symphonische Dichtung für grosses Orchester und Orgel nach dem gleichnamigen Triptychon von Lesser Ury in Form eines Präludiums und einer Tripelfuge, op. 9.

Freitag, 2. Juni vormittags, Erstes Kammermusikkonzert.

Max Reger: Variationen (Thema von Bach) für Klavier.

Rudolf Buck: Zwei Männerchöre.

a) Gotenzug, op. 18 I, Gedicht von Felix Dahn.

b) Wilde Jagd, op. 14 II, Gedicht von Otto Franz Gensichen.

E. Jaques-Dalcroze: Serenade für Streichquartett, op. 61.

Otto Taubmann: Lieder.

Max Reger: Variationen (Thema von Beethoven) für zwei Klaviere.

Freitag, 2. Juni abends, Zweites Orchesterkonzert.

Otto Naumann: „Der Tod und die Mutter".

Richard Strauss: „Ein Heldenleben".[1])

Max Schillings: „Dem Verklärten".

---

[1]) Einen umfangreichen Artikel über dieses Werk brachte die „Musik" in ihrem Richard Strauss-Heft, Jahrg. IV, Heft 8 S. 102 ff.

Samstag, 3. Juni vormittags, Vorstandssitzung und Hauptversammlung.

Nachmittags: Ausflug. Abends: Orchesterprobe.

Sonntag, 4. Juni vormittags, Zweites Kammermusikkonzert.

Felix Draeseke: Streichquintett.[1])
Hugo Wolf: Lieder.
Hans Pfitzner: Streichquartett.

Sonntag, 4. Juni abends, Drittes Orchesterkonzert.

Franz Liszt: „Die Ideale".
Siegmund v. Hausegger: Lieder der Liebe (mit Orchester).
Julius Weismann: „Fingerhütchen".
Ernst Boehe: „Odysseus' Heimkehr".
Theodor Streicher: Drei Männerchöre mit Blasorchester.
Richard Wagner: „Kaisermarsch".

Festvorstellungen der k. k. Hofoper in Wien

Montag, 5. Juni abends.

Richard Strauss: „Feuersnot".

Dienstag, 6. Juni abends.

Franz Liszt: „Die Legende von der heiligen Elisabeth".

[1]) Eine eingehende Besprechung dieses Werkes findet sich in Heft 11 des III. Jahrg. der „Musik" S. 360/61.

DON QUIXOTE

Eine musikalische Tragikomödie in drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl op. 50

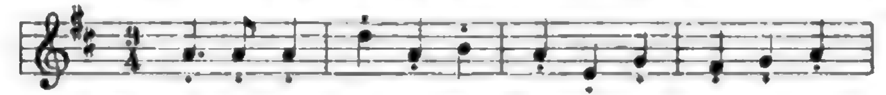
Kienzl hat den Don Quixote-Stoff ins Deutsche und ins Dramatische gewendet. Ein geheilter Don Quixote, der über seine eigene Torheit lächelt und als Philister stirbt, befriedigt die romanische Auffassung und macht sich vortrefflich im Roman; der Deutsche erkennt in der Gestalt des Don Quixote den Typus eines Idealisten, dessen Kraft bis zur persönlichen Selbstvernichtung geht, und der Dramatiker hat diesen Akt der Selbstvernichtung darzustellen — nicht etwa bloss als „Möglichkeit" zu verraten. Die bei der oberflächlichen Lektüre des Romans vielleicht nur komisch wirkende Figur des närrischen Ritters enthüllt im Drama Kienzls deutlich ihre innere Tragik; tragikomisch aber ist es, dass die idealistische Überspanntheit dieses edlen und rührenden Menschen nicht auf dem Felde hoher geistiger Kämpfe und echter Kulturarbeit, sondern nur in den Niederungen gemeinen Aberwitzes und brutaler Geschmacklosigkeit ihr Schicksal findet.

Zu Beginn des Dramas wird Don Quixote beim Lesen der Ritterbücher vom „Ritterwahnsinn" erfasst. Er zieht aus, um Abenteuer zu bestehen und für Dulcinea von Toboso zu fechten. Im weiteren Verlaufe des ersten und im ganzen zweiten Akte wird nun mit dem Unglückseligen, der den Hohn und Spott auch der Einfältigsten herausfordert, von reich und arm, hoch und nieder nichts als schändlicher Ulk getrieben; eine Reihe der bekanntesten Szenen des Romans ist hier zum tollen Spiel verschlungen, das nur der traurige Held bitter ernst nimmt. Den Höhepunkt erreicht diese Gegensätzlichkeit am Schlusse des zweiten Aktes, wo das Unsinnige und Lächerliche des Treibens mit dem Verrückten und seines verrückten Gebahrens selber uns nur mehr wie ein wüster Traum peinigt, aus dem wir doch endlich erwachen möchten. Das Erwachen bringt der dritte Akt. Don Quixotes Nichte und ihr Geliebter wollen den Oheim „retten". Zuerst äfft und erniedrigt ihn Mercedes als „Dulcinea", dann besiegt ihn Carasco als ritterlicher Nebenbuhler und schenkt ihm das Leben unter der Bedingung, dass er dem Rittertum entsage und fortan ruhig seinen Kohl baue. Gebrochen kehrt der Besiegte heim. Aber kann denn Don Quixote leben ohne seine ritterlichen Ideale? Sein Wahn, sein Streben war der Inhalt seines Daseins, der Kern seiner Persönlichkeit. Nun trägt er den Tod im Herzen. Er verbrennt die Bücher, die den Wahn in ihm entzündet. Als die Flammen lodern, fühlt er sein Ende nahen. Da erst erfährt er durch einen Brief Carasco's, dass ihn nicht nur die Bücher verführt, sondern auch die Menschen betrogen haben, dass sein Wahn zugleich Lüge war. Mit einem Fluche auf die Bücher und ihre Erdichter stirbt er. Mercedes und Carasco finden den „Geretteten" entseelt. Sancho aber, der den Wahn seines Herrn nie begriffen, weicht nicht von dem Toten. So klingt das Drama, das so reich an lustspielmässigen und selbst an gewagt burlesken Zügen ist, rein menschlich ergreifend aus.

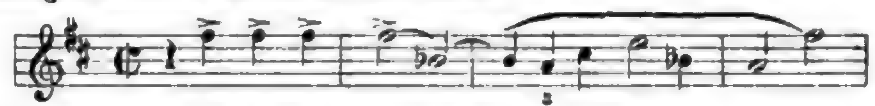
Die Architektur des Dramas, dessen Handlung sich in drei Tagen abspielt, weist nicht bloss drei Akte, sondern — genau genommen — auch noch ein Vor- und ein Nachspiel auf. Das Vorspiel reicht bis zur ersten Verwandlung, zu „Don Quixotes phantastischem Ausritt"; das Nachspiel beginnt nach der letzten Verwandlung, mit „Don Quixotes trauriger Heimkehr". Die verbindenden Orchesterstücke, der „Ausritt" und die „Heimkehr", zeigen uns in ihrer motivischen Verwandtschaft und Verschiedenheit die Entwicklung des Dramas. Diese Stücke treten aber nicht nur bedeutsam hervor, sondern sind auch notwendige Glieder in der durchaus einheitlich gearbeiteten Partitur. Die Einheitlichkeit liegt zunächst in der Treue des musikalischen Ausdrucks, der sich eng den Worten des Gedichts und den Vorgängen auf der Bühne anschmiegt; des weiteren aber ergibt die Treue und Prägnanz des Ausdrucks ganz von selbst eine Fülle von Leitmotiven, die eben nichts anderes sind als der aus der dramatischen Situation heraus glücklich gefundene beste und unzweideutigste Ausdruck für gewisse häufig wiederkehrende oder besonders wichtige dichterische Momente und dramatische Motive. Das Charakteristische der „Don Quixote"-Partitur besteht nun hauptsächlich darin, dass sie einerseits ganz und gar nicht eine ruhelose „unendliche Melodie" und ein fortwährend aufgeregtes „malendes" oder „erklärendes" Orchester bringt, vielmehr in allem nach der leicht erkennbaren Geschlossenheit der Form strebt und an der einfachen Lied- und Tanzweise Gefallen findet, während andererseits trotzdem ein sogar sehr konsequent durchgeführtes System von Leitmotiven und motivischen Anklängen die Teile zum Ganzen flicht und den anmutigsten Schnörkeln ihre dramatische Bedeutung verleiht; ein Vorgang, der wohl nur jenem Melodiker gelingen konnte, der wahren Sinn für die Bühne hatte und schliesslich auch sein eigener Textdichter war — also jedesmal genau wusste, worauf es ankam. Im zweiten Akt überwiegen die geschlossenen

Formen, das „Opernmässige", am stärksten; die leitmotivische Art der Behandlung tritt daneben auffallend zurück; hier hat der Komponist — nach seinem eigenen Bekenntnis — die Possen, die auf dem herzoglichen Schlosse mit Aufzügen, Tänzen und allerlei Prunk und Lärm den verblendeten Ritter in Begeisterung versetzen, dazu benutzt, um eine musikalische Satire auf die „grosse Oper" zu schreiben. Der dritte Akt, das Erwachen aus dem Traum, der Aufstieg zur Erkenntnis, ist dann völlig modern, „musikalisches Drama", nicht bloss eine Reihe einzelner Szenen, sondern — musikalisch betrachtet — eine einzige grosse Szene von ununterbrochener Steigerung. Hier fehlen auch die in den beiden ersten Akten zur Kennzeichnung des „Lokalkolorites" verwendeten spanischen oder südlichen Rhythmen und Weisen; hier, wo das rein Menschliche bestimmend wird, ist alles deutsch und gemütvoll. Die verschiedenen Abstufungen und Verzweigungen des Musikstiles dieser Tragikomödie sind ausnahmslos in dem Charakter der Dichtung begründet. So gelangen wir von der Farbigkeit der Teile wieder zur Einheitlichkeit des Ganzen.

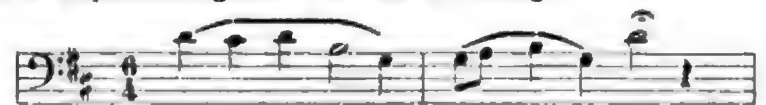
Die bedeutungsvollsten Motive sind das scherzo-artige Ritterspiel-Motiv:



das sozusagen lisztisch ersonnene Ideal-Motiv:



und das den dritten Akt beherrschende, zuerst tastende und suchende, dann breit und machtvoll sich emporschwingende Motiv der Klärung:



Die Benennung rührt von Kienzl her.

Diese drei Motive bilden das Grundgerüst der vielgliedrigen Partitur: durch den Schein und Spuk des Lebens führt der unerschütterliche Glaube an das Ideal von den wunderlichen Spielereien schwärmerischer Torheit zur Klärung und Befreiung.

Max Morold

ZWEITE SYMPHONIE IN E-MOLL

von Guido Peters

Durch den ersten Satz der Symphonie[1]) geht eine heroische Kampfesstimmung, ein Ringen nach Licht und Befreiung, das in den breitangelegten Schlusssätzen zu Ende des Werkes (letzte Teile des vierten Satzes) in erhöhtem Masse sich geltend macht und auch zur sieghaften, grössten Kraftentfaltung der Persönlichkeit führt. Die Mittelsätze, die bei der Grazer Aufführung entfallen, geben die breite lyrische Basis, die von den Ecksätzen eingefasst wird.

Die Hauptthemen sind so prägnant, dass der Kürze halber Notenbeispiele hierfür entfallen mögen.

Das erste Thema (e-moll) ruft sofort durch sein rezitativisches Hauptmotiv (Bässe) zu Kampf und Auflehnung gegen finstere, feindliche Mächte. Das

[1]) Das Werk ist noch Manuskript.

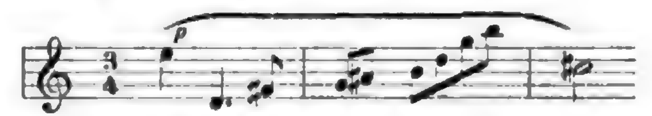




ganze Orchester fällt mit einem Aufschrei ein, dann folgt kurze Beruhigung auf dem G-dur Akkord, worauf ein für den ganzen Satz charakteristischer (Nonen)-Akkord (pizz.) zu neuem Ansturm auffordert. Schon sind damit die das Thema beherrschenden Motive gegeben, die hauptsächlich den ganzen Satz aufbauen. Ein neuer Anlauf, wieder der Aufschrei und nun geht es stürmisch fort, bis der charakteristische Akkord



(nun gehalten und schwer) so erscheint: , woran sich eine später öfter verwendete hinandrängende Viertelfigur schliesst und den Kampf weiterführt. Wieder tritt der pizz.-Akkord auf mit einer Pausen-𝄐 (wie früher), worauf ein breiterer, milder Gesangsatz folgt, der innerlich aus dem Hauptthema (Bässe: piano ausdrucksvoll) hervorzugehen scheint. Nach einem Oboe-Solo (zart) neuerliche Bewegung und wieder obige Viertelfigur, nun ausmündend in den ersten ahnungsvollen Ruf künftiger Befreiung: 6/4-Akkord von G-dur; in den Violinen Teile des Themas (zugleich ein Takt desselben in der Erweiterung), dann in den Bläsern (Hörnern) aufgeregt der verminderte Septakkord *ff* … *sff*, worauf die Bässe wieder mit dem Hauptthema losbrechen; nun leidenschaftlich-klagendes Ringen und endlich Beruhigung im Klarinetten- (und Flöten-) Solo:

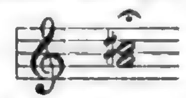


(Motiv aus dem Hauptthema), worauf bald das zweite Thema (G-dur Hornsolo) mit mildverklärtem Schluss folgt. Nun noch ein paar Takte der Erregung und die Stufe G sinkt nach Fis-Paukentriller-ppp: Die Durchführung beginnt, eingeleitet durch die früher schon erwähnte gewundene Achtelfigur (Motiv aus dem Hauptthema), wobei die Bässe bis Dis hinabsteigen. Kadenz in fis-moll. Die genaue Detaillierung des Durchführungssatzes würde zu weitläufig werden. Er wird durch die Hauptmotive ausgestaltet; wie ein ferner Weckruf (fanfarenartig schon leise auf den letzten Satz hinweisend) tönt das zweite Thema zweimal hinein. Hingewiesen sei auf die aufwärtsdrängende Viertelfigur, die das zweitemal hinabführt und heroisch in den Hörnern erschallt (Ges-dur). Es folgt ein b-moll Satz, der den Kampf erhitzter weiterführt: das Thema I erscheint in der Verkehrung und zum Teil in der Erweiterung (Bläser), die Streicher fahren mit einer (schon früher aufgetretenen) stürmischen Figur öfter dazwischen — leise, etwas anschwellende Paukentriller — leidenschaftlich ringt die Persönlichkeit mit den feindlichen Mächten. Ces-dur: Bässe usw. (Teil des ersten Themas, verkehrt und erweitert) — oben die Flöte (mit der gewundenen Achtelfigur) — mitten durch tönen feierliche Trompetenklänge, später lebhaft-heroisch ein Motiv aus Thema II: dabei mehrere Modulationen. Motive aus dem Hauptthema treten immer deutlicher hervor und führen zu jenem beruhigenden G-dur Akkord, der gleich zu Anfang des Satzes ertönte; der pizz.-Akkord tritt wieder auf: man steht vor der Wiederkehr des Hauptthemas. Nun erscheint es nach der 𝄐 als Sologesang der ersten Violine in seiner ganzen Bedeutung wieder, jedoch nicht stürmisch, sondern einsam-klagend; die Flöte folgt (von Streichertremolo ppp begleitet), worauf der Nonenakkord (diesmal fis-moll) sich wieder unsanft geltend macht. Hierauf der einsame Gesang in fis-moll in den Violen, dann wieder die Flöte — usw. Der Gesangsatz (e-moll) kehrt wieder, nur noch eindringlicher. Oboesolo (zart) — wieder

„aufgeregt“ — usw. Die hinandrängende Viertelfigur auf dem Akkord:  führt zur befreienden Stelle analog wie im ersten Teil (diesmal E-dur).

Das weitere ähnlich wie dort, dann das Thema I (statt in den Bässen) wild in den Violinen, krampfhaft zurückhaltend (Holz, usw.) — und nach zartem Übergang setzt das zweite Thema (pp E-dur) (Horn- und Trompetensolo) ein und führt mild-verklärend zum Höhepunkt des ganzen Satzes, zum mächtig-breiten Ausklingen des Hauptthemas in E-dur. Kaum scheint nun endlich der lichtvolle Sieg erreicht, breitet sich wieder Dämmerung über die Seele aus, matt versinkt sie nach einigem kurzen Aufleuchten (C-dur—G-dur—B-dur—F-dur [Hörner] usw.) in schmerzliche Schwermut: e-moll lässt sich wieder vernehmen und über einer zitternden Streicherfigur (worin man das Hauptthema, rhythmisch verändert, wiedererkennt), erklingen seufzend die Bläser (Motiv aus dem Hauptthema) und raffen sich noch zum letzten Aufschrei auf, worauf dann nach dem letzten pizz.-Akkord (sff) und nach längerer Pause (𝄐) tiefste Resignation eintritt: die Bässe bringen das Hauptthema, ferne Posaunentöne erinnern an das zweite Thema; noch erschallen wehmütige Klagelaute in den Holzbläsern (wie über Trauerklängen) — und die Persönlichkeit, die all das Ringen und die kurze, lichtvoll-sieghafte Befreiung erlebt hat, bricht matt und kraftlos in sich zusammen. Die Bässe erreichen das tiefe E, zwei schattenhafte e-moll Akkorde beschliessen den Satz.

Hinaus flieht die verzweifelnde Seele, hinaus in die Natur. Waldesduft saugt sie ein, um sich darin gesund zu baden: Zweiter Satz (A-dur). Alles spriesst und grünt und ahnungsvoll schliesst dieser Satz mit einer lang ausgehaltenen Flötenterz



Der dritte Satz (cis-moll) ist ein melodisch-breites, düster-leidvolles Adagio, nur von einigen trostbringenden Stellen (Mittelsatz usw.) durchwoben. Nur zweimal zeigt sich darin die unbezwingbare heroische Kraft des ersten Satzes. Todestrauer breitet sich gegen Ende immer mehr aus, doch bringen Klänge aus fernen Höhen (Tromp. C-dur — dann Fag. — zuletzt breiter Des-dur Schluss) erlösende Verklärung.

Die Mittelsätze haben zwar nicht eigentlich thematische, aber dennoch tiefinnerliche Beziehungen zu den Ecksätzen (so gibt es im zweiten Satz eine öfter erscheinende kleine Fanfare [wie ein lieblicher Naturruf wirkend], die gleichsam als Vorläufer der grösseren im letzten Satz erscheint). Doch genug hiervon; das liebliche Idyll (zweiter Satz) und der düstere Trauergesang (dritter Satz) sind ja für die Aufführung beim Tonkünstlerfest gegenstandslos.

Drum zum vierten (letzten) Satz (wild, trotzig, bacchantisch. e-moll). — Hinein wieder ins tolle Treiben und Leben! Die Kraft erprobt, gestählt! Wenn sie im Bacchanal sich nicht verliert, so winkt ihr jener Sieg, den sie einstmals (erster Satz) vergeblich festzuhalten suchte.

Auch die verklärenden Des-dur-Klänge (Ende des dritten Satzes) wirken nun unheimlich-kontrastierend. Die zitternden Violinen pp usw. Das faunische Getriebe beginnt!

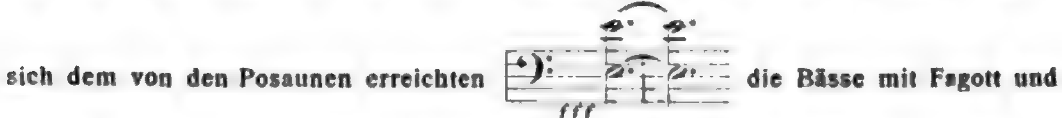
Ans [Notenbeispiel: Kl. p] schliesst sich das prägnante Hauptthema (*pp*):

Viol. I. —— *cresc:* Schritt nach F. f-moll: Thema (Oboe-Solo). Zurück nach e-moll (Thema, weiter ausgestaltet) — plötzlich Dur (Terz E-gis), nun Figur [Notenbeispiel] herab, worauf sich das Thema humorvoll über dem übermässigen Dreiklang [Notenbeispiel] bewegt. Ein sanfter Hörnereintritt schliesst die Dissonanz harmonisch auflösend, dieses Intermezzo und Modulationen leiten (zuletzt stark zurückhaltend) zum zweiten Thema (G-dur) über. Eine Fanfare eröffnet es und wie eine süsse weibliche Stimme (Oboe-Solo) tritt es besänftigend in das wilde Treiben ein — mildes Licht verbreitend. Öfter tönt die Fanfare hinein und immer inniger wird die Stimme, als wollten beide der irrenden, strebenden Seele den späteren Sieg verkünden. Doch noch liegt er ferne. Die Erscheinung verblasst und die faunischen Geister schlingen wieder ihren Reigen. Beginn der Durchführung: Oboe-Solo in C-dur (aus dem Hauptthema, jedoch verändert und neue kleinere Motive hervortreibend: u. a. wird [Notenbeispiel] usw. von Bedeutung für den ganzen weiteren Satz).

Das tolle Wesen setzt sich fort. Zu Ende der Durchführung steigen gedämpfte Hörner *ppp* in verminderten Septakkorden herab (auf dem Orgelpunkt H) und es erfolgt die Wiederkehr des Hauptthemas (auf dem Orgelpunkt) [Notenbeispiel: ppp] geheimnisvoll, spukhaft) in den ersten Violinen (und zwei Klarinetten). Oben (kleine Flöte und Flöte) huscht eine charakteristische Triolenfigur (*pp*), die Mittelstimmen bringen u. a. das früher erwähnte [Notenbeispiel] usw. — was das faunische Element betrifft, wohl die Hauptstelle des Satzes. Mit einem Aufschrei in den Holzbläsern setzt sich dieser Hexensabbath fort und es erfolgt jetzt mittels [Notenbeispiel: f] der Schritt nach F. F-Hörner: Thema (in der etwas veränderten Gestalt) in f-moll usw. — hinaufstürmende Triolenfiguren (an derem Ende erster Beckenschlag) — und das Thema I ist in wildestem *ff* wieder da (e-moll). Nun mittels Dur und einigen Modulationen (mit [Notenbeispiel] usw.) nochmals zum zweiten Thema (diesmal C-dur). Wieder die Fanfaren und die süsse weibliche Stimme (Oboe-Solo). Es gilt das früher Gesagte, nur verbreitet sich diesmal dieser Satz zu innigster Verklärung (Stimmungsverwandtschaft mit dem Des-Schluss des dritten Satzes) und klingt in einem vollen weichen C-Akkord aus (zugleich Triangelschlag [*pp*], der einzige im ganzen Werk). Währenddessen tritt bedeutungsvoll das Hauptthema des ersten Satzes (*pp* in den Trompeten) ein, als der eigentliche Repräsentant der alles erlebenden Persönlichkeit. Diese, rastlos strebend, ist durch jene Stimme gleichsam zum Sieg geweiht. Dieser

Moment mag als Haupt-Markstein der ganzen Symphonie gelten. Doch noch gilt es, die letzten grossen Kämpfe zu bestehen: das helle Licht verlischt und wieder beginnen die faunischen Elemente ihr Unwesen zu treiben. Doch das Thema vom ersten Satz scheint ihnen Halt gebieten zu wollen (in den Posaunen usw.). Die Bässe haben das Hauptmotiv aus dem Thema des vierten Satzes (rastlos-dahinstürmender Bass, immer weiter ausgreifend), einen Orgelpunkt bilden Kontrafagott, zwei Paukenpaare usw. Es kommt zu einer grossen Steigerung, die mit wuchtigem Ritenuto trugschlussmässig in die Fanfaren übergeht, die sich über A-dur—Cis-dur zu E-dur gewaltig verbreiten und triumphal den nahen Sieg verkünden (dabei tönt das Hauptmotiv aus dem I. Thema des ersten Satzes öfter hinein).

Nun erscheint nach einer lebhaften Figur der Violinen (aus den Fanfaren genommen) unter dem Tremolo der letzteren das Hauptthema des ersten Satzes (Bässe C-dur), wie neuerdings zum Kampf gerüstet (Gegensatz zum entsagenden Schluss des ersten Satzes!). — Zwischenspiel der Fanfaren, dann Thema I nochmals in f-moll, wieder Fanfaren (Ges-dur), hierauf Thema I ein drittes Mal in grosser Kraft und Wucht in Posaunen und Tuba (oben verzerrtes Element aus dem vierten Satz!), wozu sich die anderen Elemente des Hauptthemas (vom ersten Satz) gesellen, so dass


sich dem von den Posaunen erreichten [Notenbeispiel] die Bässe mit Fagott und Kontrafagott in mächtigem Einsatz unterschieben (contra-fis, siehe Beginn des ersten Satzes) und dann, während oben der Aufschrei aus Satz I dreimal ertönt, diminuendo aufwärts zu E steigen: umwoben von einer aus einem Element des Themas (erster Satz) gebildeten absteigenden Figur ist das Hauptthema des vierten Satzes wieder da (*pp*), diesmal sehr leise sein geisterhaftes Wesen geltend machend. Ein letztes Mal treten die Fanfaren (F-dur) auf (zuerst *pp*, dann sehr stark), in den Bässen ringt sich nochmals das Thema vom ersten Satz empor und nach einem schrillen Aufschrei (gleich wie im ersten Satz) schmettern es scharf die Trompeten: e-moll, starker Beckenschlag, Elemente vom ersten Satz, in den Hörnern und aufsteigend in den Trompeten in keckem Übermut das Thema des vierten Satzes (weiter ausgeführt, wie früher; ein Beckenschlag dazu). Eine kurze Figur (sich loslösend)


usw. fährt herab. In Posaunen, Tuba, Fagott, Kontrafagott, Hörnern, Bässen usw. ertönt ein letztes Mal in grösster Kraft und Wucht das Thema des ersten Satzes, in einzelnen Elementen zerbrochen das vom vierten Satz (Blech), zuletzt schrill in hoher Trompete, während einzelne Skalenrudimente sich zu einer Skala sammeln und das hohe e in wildem Lauf erreichen.

Das Thema des ersten Satzes, das im stolzen Siegesbewusstsein bis ins h schritt, steigt nun hinab zum tiefen E (vgl. die Bässe am Schluss des ersten Satzes, dort *pp* und matt-ersterbend) und nach einem letzten Beckenschlag schliesst ein ausgehaltener (*ffff*) e-moll Akkord (ohne Terz) [Notenbeispiel] in wilder, orgiastischer Stimmung mit folgendem [Notenbeispiel: *ffff* kurz] das ganze Werk ab. In solch grösster

Kraftäusserung hat nach langem Ringen die Persönlichkeit den Sieg über alle finsteren Mächte gewonnen.

Um sich eingehender über die Tondichtung aussprechen zu können, musste manchmal weiter ausgeholt werden; darum sei zu Ende dieser Ausführungen besonders darauf hingewiesen, dass diese Symphonie nicht ein Tonwerk mit sog. „Programm" repräsentiere. Dafür spricht schon der Umstand, dass kein Satz und nicht einmal das ganze Werk einen Titel trägt.

Jedes symphonische Werk sei der Ausdruck innerer Erlebnisse und wer als Aufnahmsfähiger und Empfänglicher sich darin versenkt, wird letztere mitzumachen vermögen.

Doch dem Werke selbst muss die Kraft innewohnen, seinen seelischen und gedanklichen Inhalt voll zu erschliessen. Analysen und Ausführungen wie diese mögen nur als Bestätigung des Erlebten dienen und hier und da als thematischer Leitfaden (was die innere Struktur der einzelnen Sätze betrifft) ganz willkommen sein.

* * *

DER MENSCH

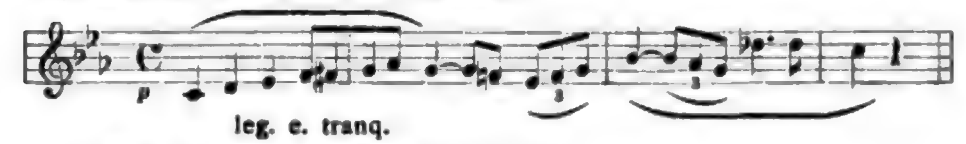
Symphonische Dichtung für grosses Orchester und Orgel nach dem gleichnamigen Triptychon von Lesser Ury in Form eines Präludiums und einer Tripelfuge op. 9 von Paul Ertel

Das auf dem diesjährigen Grazer Musikfest zur Uraufführung gelangende Werk ist ein Pendant zu „Präludium und Doppelfuge" für grosses Orchester und Orgel, op. 3. (Erstaufführung durch das Berliner Philharmonische Orchester, 1902.) Nur liegt der Komposition diesmal ein bestimmter programmatischer Vorwurf zugrunde, der dem Opus den Charakter einer symphonischen Dichtung in dieser neuen Form verleiht. Ich empfing die erste Anregung zum Schaffen durch den Anblick des Triptychons von Lesser Ury. Es symbolisiert den Menschen, indem es ihn in prägnanter Zeichnung als himmelwärtsstrebenden Jüngling, als gereiften Mann und endlich als Greis zur Darstellung bringt. Diesen drei Phasen entsprechen die drei Motive des Präludiums und der Tripelfuge wie folgt:

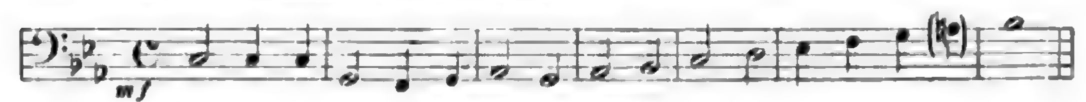
a) Motiv der Jugendkraft und des Aufschwunges.



b) Motiv der Liebe und des Glaubens.



c) Motiv der Einsamkeit und Resignation.



Das Motiv c tritt zuerst verdeckt als Orgelbass zu einem eigenen Chorale (Fernwerk, Pianissimo) im Präludium auf. Dieser Choral soll das Symbol der Religion sein. Am Schlusse des Vorspiels tritt eine schneidende Dissonanz (A) auf:



(Das ungelöste Welträtsel.)

Sie soll die Dissonanz des Todes andeuten. Selbstverständlich liegen die drei Themen (nur c ist ein wenig verändert) auch der „Tripelfuge" zugrunde, die sich zuerst als einfache Fuge über a, dann als „Doppelfuge" über b und c, endlich unter Verwendung aller drei Kontrasubjekte entwickelt. Es würde zu weit führen, hier den komplizierten Bau dieser frei und modern gehaltenen Fuge im einzelnen klarzulegen. Ich begnüge mich mit der Bemerkung, dass allerlei Künste der Kontrapunktik bis zur gleichzeitigen symmetrischen Umkehrung aller drei Themen verwendet worden sind. Die Tripelfuge kulminiert in dem gegen den Schluss hin auftretenden Choral aus dem Präludium, der den Tonmassen gegenübergestellt wird. Nach einem wehmütigen Rückblick auf Motiv b schliesst ein Orgelpunkt auf C, über den sich der Reihe nach die Motive A, das vorher reichlich in den länger ausgeführten Zwischenspielen Verwendung fand, ferner a und b erheben, das Ganze in hellstrahlendem C-dur verklärend ab.

Dr. Paul Ertel

VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier zu zwei Händen op. 81
von Max Reger



VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von Beethoven für zwei Pianoforte zu vier Händen op. 86
von Max Reger



Alles, was sonst noch in dieser Musik „passiert", ist für jeden, der nicht vor „einigen" ♮, ♭, ♯, ×, ♮♭, ♭♭ und ♮♯ Furcht empfindet, sofort klar und verständlich.

Max Reger
Deutscher Notenschreiber

SERENADE FÜR STREICHQUARTETT

Allegro giocoso — Allegro scherzando — Tranquillo — Allegretto capriccioso — Lento — Allegro scherzando. op. 61
von E. Jaques-Dalcroze

Nach den Aufführungen meines ersten Streichquartetts in E-dur, welches das vortreffliche Quartett Marteau zuerst in Paris, dann in Berlin und in anderen deutschen Städten gespielt hatte, nahm ich wahr, dass die französischen und deutschen Kritiker in der Beurteilung meines Werkes nichts weniger als einig waren. Die Franzosen fanden, dass die thematische Arbeit und die Durchführungen den klassischen Mustern — die für alle Welt heute von Beethovens Werken der zweiten Periode gegeben werden — entsprechen .... die Deutschen bedauerten, dass dieselben klassischen Regeln nicht befolgt worden wären; Nachsicht mit den Mängeln meines Werkes wäre nur dann denkbar gewesen, wenn ich es statt Quartett „Serenade" benannt hätte. Die Pariser Kritiker sprachen von steter Polyphonie; die Berliner von dem Streben nach orchestralen Effekten. Die letzteren zogen die langsamen Sätze, mit ihren von gleichen Taktgruppen gebildeten Perioden den in wechselnden Rhythmen komponierten Allegri vor, während den ersteren grade die bewegten Sätze besser gefallen hatten ...... Es ist nur natürlich, dass ich nach dem Lesen dieser augenscheinlich vollkommen aufrichtigen und sich doch so widersprechenden Urteile zu grübeln anfing und zwei Jahre hindurch mit mir zu Rate ging, welcher von den beiden mir empfohlenen Bahnen ich folgen solle; ob, um diesseits und jenseits der Vogesen gleiches ungeteiltes Wohlgefallen zu erregen, auf die Polyphonie zu verzichten oder die Orchestration zu polyphonisieren sei, ob ich die Andantes zu beschleunigen oder die Prestissimi zu verzögern habe; ob es ratsamer wäre, den regelmässigen Perioden einen Takt zu amputieren oder den unregelmässigen einen aufzupropfen. Mein unausgesetztes Sinnen hätte gewiss zu einem Ergebnis geführt und ich glaube, dass ich in höchstens vier Wochen zu einem Entschluss gelangt wäre .... da wurde ich plötzlich von dem

unwiderstehlichen Drang befallen, ein neues Streichquartett — Pardon, Serenade — zu schreiben und — nur mit Zögern gestehe ich es ein — ich tat es ohne mit irgend jemandem, am wenigsten mit mir selber, einig geworden zu sein. In meinem helvetischen Quartett — Pardon, Serenade — werden demnach die Kritiker, je nachdem sie musikalisch bei germanischem Schwarzbrot oder gallischem Weissbrot aufgezogen worden sind, die alten gerügten Mängel leider wiederfinden. Ich — dem sowohl das eine, wie das andere gut gemundet und, wie ich hoffe, angeschlagen hat — beuge mich von vornherein ihrem Urteil und werde glücklich sein, Analysen eines Werkes zu lesen, das ich selbst zu analysieren kaum imstande bin. Meine individuellen kleinen Freuden und Leiden habe ich vertont und nichts anderes. Meine Empfindung hat sich nicht vom Verstande die Feder führen lassen und ich muss es anderen überlassen, mit Hilfe von Retorte, Lupe und Seziermesser Absichten und Probleme aufzufinden, die mir beim Komponieren des vorliegenden Quartetts — Pardon, Serenade — nie in den Sinn gekommen sind.

E. Jaques-Dalcroze

DER TOD UND DIE MUTTER

Ein Märchen frei nach Andersen: „Die Geschichte einer Mutter" (Märchen Bd. I S. 461 ff), gedichtet von Dora Naumann

Für Soli, Chor und grosses Orchester komponiert von Otto Naumann op. 6

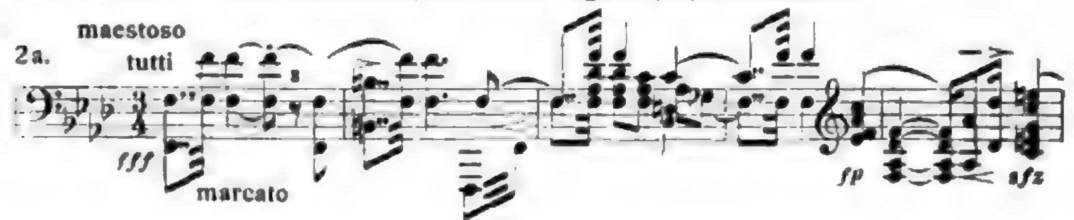
An der Wiege ihres kranken Kindes sitzt die Mutter; sie ist von Furcht und Bangen (1) erfüllt, dass es sterben möchte:



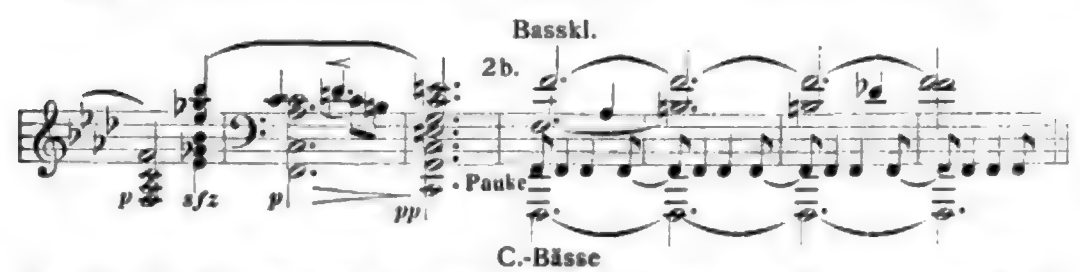
So sicher auch das drohende Verhängnis über sie hereinzubrechen scheint: die Mutter hofft immer wieder auf einen glücklichen Ausgang. Während 1a hoffnungslos herabsteigt, nimmt 1b einen zuversichtlichen Aufschwung:



Es klopft; ängstlich schreckt die Mutter empor — schliesslich tritt der Tod rauh fordernd (2a) vor die Mutter hin, sie ernst fragend (2b) anschauend:







Er raubt das Kind und eilt mit ihm davon. Herb gellt der Mutterschmerz in die dunkle Nacht hinaus (3): „Du raubst mein Kind“:

Heftig bewegt.
sfz (scharf gestossen)

3. Viol.

Ob., Bratsch.

Bitter klagt die Mutter (4): „Was hab' ich zur Nacht nicht besser gewacht?“:



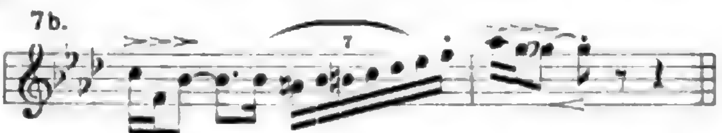
Während 3 den wilden fassungslosen Schmerz kennzeichnet, ist 4 als der bittere, wehe Schmerz aufzufassen, der sich tief ins wunde Herz bohrt. Gleichsam unter Händeringen bittet und fleht die Mutter (5): „Geister der Nacht, habt Erbarmen, hört meine Not: Führt mich zum grausamen Tod“:



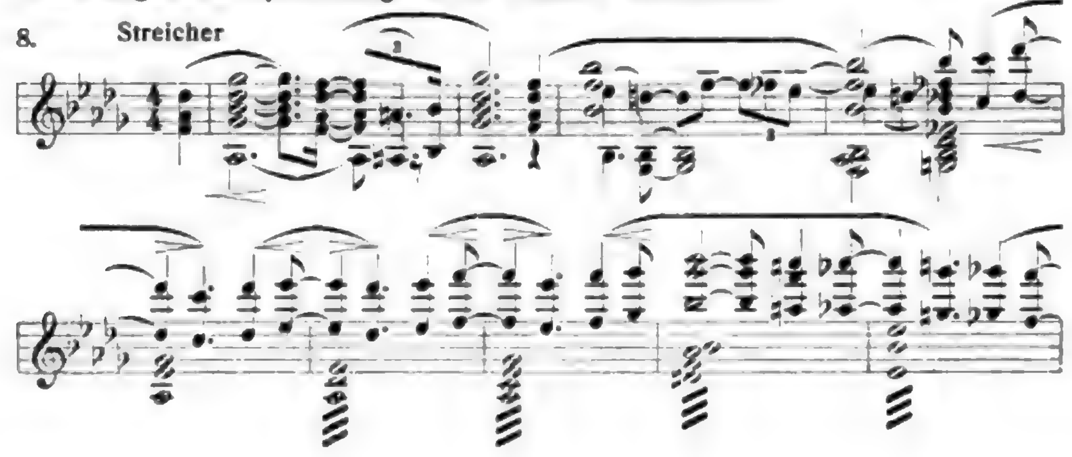
Die Mutter will dem Tode nacheilen und ihm ihr Kind entreissen, doch die „Stimmen der Nacht" rufen ihr zu: „Unglücklich Weib, umsonst dein Flehn, der Tod jagt schneller als die Winde wehn, du holst ihn nimmer, nimmer ein." Die Mutter ist verzweifelt, da aber erwacht in ihr das Bewusstsein, dass die Mutterliebe ihr Kraft genug geben wird, ihr Ziel dennoch zu erreichen. Das beseligende Gefühl des Bewusstwerdens dieser Kraft der Liebe ist durch folgendes Thema (6) ausgedrückt:



Das sich an 6 unmittelbar anschliessende Thema 7a kennzeichnet die Entschlossenheit und Energie, mit der die Mutter ihr Ziel verfolgt („ich jage ihm nach durch Feld und Hag"), während 7b die Steigerung dieser Entschlossenheit bis zu wildem Trotz ausdrücken soll:



Fühlt die Mutter sich stark genug, alle ihr in den Weg tretenden Hindernisse siegreich überwinden zu können, so ist sie auch bereit, für ihr Kind jedes Opfer zu bringen. Diese hingebende Opferfreudigkeit will Thema 8 ausdrücken:







IV. 17

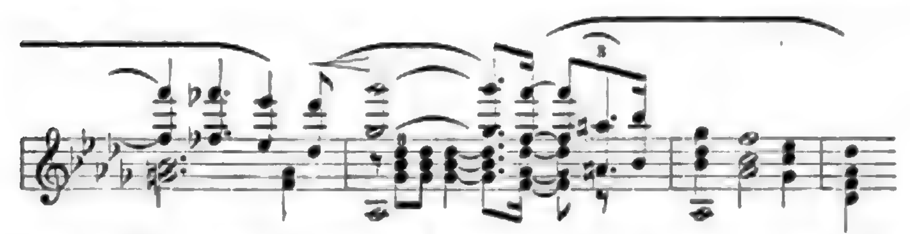
RICHARD WAGNER
NACH EINER BUNTSTIFTZEICHNUNG
VON ERNST KIETZ





IV 17

FRANZ LISZT



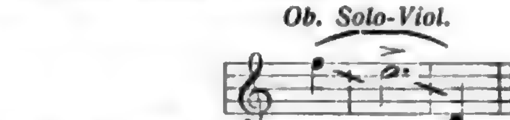
8 ist mit 6 verwandt; während dieses sich kraftvoll reckt, beugt sich 8 gleichsam selbstlos in der Umkehrung (vgl. den ersten Takt der beiden Themen) und schreitet in Sequenzen von unten nach oben als Ausdruck für das immer mehr und mehr Geben ohne Grenzen. 9 liegt dem Liede zugrunde, das die Mutter den Stimmen der Nacht singen muss, damit sie ihr den Weg zeigen, den der Tod eingeschlagen hat:



Diese Melodie spiegelt das ungetrübte, sonnige Mutterglück wieder. Sie leitet auch das Wandermotiv (10) ein, da die Mutter der Gedanke an die Wiedererlangung ihres Glückes auf ihrer Wanderung unausgesetzt beschäftigt. Hastig tappt sie vorwärts (10a), unruhig hin- und hersuchend nach der Spur des Todes (10b):



Sie vermeint ihr Kind klagen zu hören (11 a):



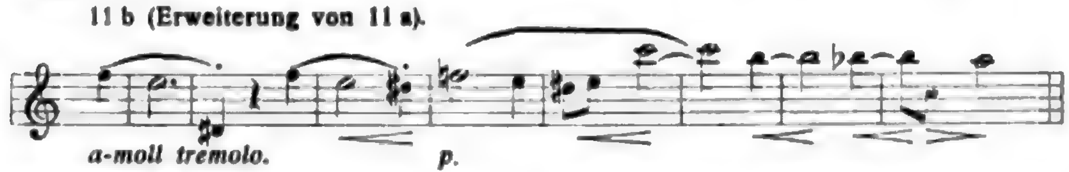
und tröstet: „Sei gut, kleiner Liebling, bin nimmermehr lang" (12):



12 ist als Ausdruck für die Zärtlichkeit und Fürsorge der liebenden Mutter gedacht. Um so schneller eilt nun die Mutter vorwärts, da versperrt ihr plötzlich ein Dornbusch (13) den Weg, seine Dornenarme (13b) verlangend nach ihr ausbreitend:



Sie gewährt die Forderung des Dornbusches, drückt ihn an ihr Herz und erfährt nun auch von ihm den Weg, den der Tod mit ihrem Kinde eingeschlagen hat. — Auf ihrer weiteren Wanderung schrecken sie „flackernde Flammenschrift", „Irrlichterschein", „Gespensterspuk" usw.; sie wird von Grausen erfüllt und hebt nun auch an zu klagen (11 b):



Fast will sie völlig verzagen, sie rafft sich aber schliesslich doch wieder auf und gelangt an einen grossen See (14), der in majestätischer Ruhe vor ihr liegt und sie von dem „Schloss des Todes" trennt:



Diesem muss sie ihr Augenpaar (15) geben. Das Hinabsinken der Augen in die Fluten kennzeichnet 15 b:



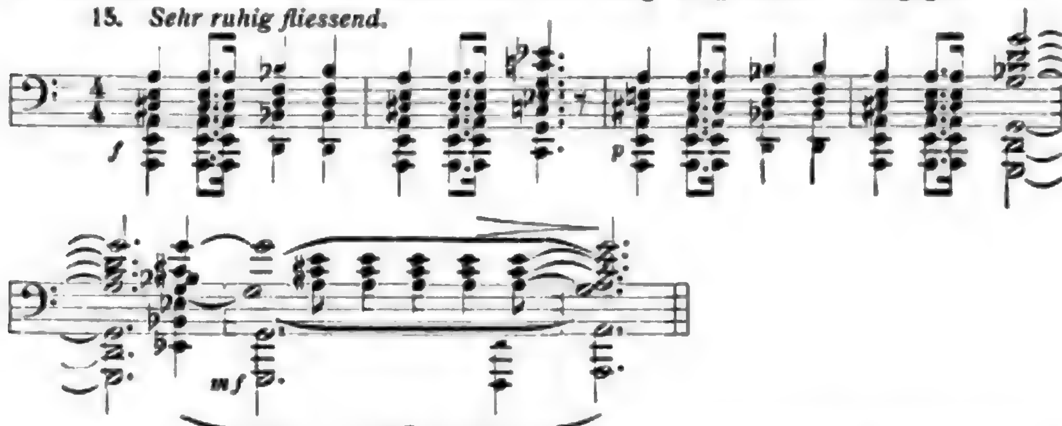
Mit den Worten: „Perlen, köstliche Perlen hat uns in ihrem Leid Mutterliebe, die reiche, in unsre Kronen gereiht; tummelt euch, schäumende Rosse" — fluten die Wellen alle herbei und tragen die Mutter hinüber ans ersehnte Ziel.

Das Bewegtwerden des Sees ist durch rhythmische Belebung von 14 ausgedrückt. 14 b und c charakterisieren das Schäumen der heran- und zurückflutenden Wellen während 14 d das Hinübergleiten der Mutter auf den Wellen ausdrücken soll:



Drüben gelandet tritt der Mutter feierlich und ruhig die „Grabfrau" entgegen (15):

15. *Sehr ruhig fliessend.*



Nachdem die Mutter der Grabfrau ihr glänzendes schwarzes Haar gegeben und dafür deren weisses empfangen hat, darf sie eintreten in das Schloss des Todes. Dort sucht sie eifrig nach ihrem Kinde. Schon fühlt sie sich ihm nahe, da tritt ihr der Tod entgegen (Thema 2). Sie rechtet mit ihm; nachdem ihr aber der Tod im „Wahrheitsbronnen" gezeigt hat, welch schreckliches Los ihrem Kinde auf Erden beschieden gewesen wäre, bringt die Mutter auch das letzte, schwerste Opfer: mit den Worten: „Vergiss meine Tränen, vergiss meine Bitten und alles, was ich gesagt und getan, erhöre mich nicht, erhöre mich nicht, trotz bitterstem Weh, dein Wille gescheh'!" überlässt sie dem Tod ihr Kind.

Hier tritt Thema 3 in folgender Gestalt auf:

Sehr ruhig.



Der Mutterschmerz scheint gleichsam durch höheres Wissen geläutert und verklärt. Der Tod hat für die Mutter alle Schrecken verloren (2b in der Umkehrung):



Was ihr früher als bitteres Verhängnis erschien (1a f-moll), ist ihr jetzt ein süsser Trost (1a in F-dur). Sie geht in voller Ergebung zurück. Nur die beiden schweren f-moll Akkorde zum Schluss deuten an, dass trotzdem im Mutterherzen eine Wunde bleibt, die nie vernarbt.

Otto Naumann




DEM VERKLÄRTEN

Eine hymnische Rhapsodie nach Worten Friedrich Schillers für gemischten Chor, eine Baritonstimme und grosses Orchester op. 21

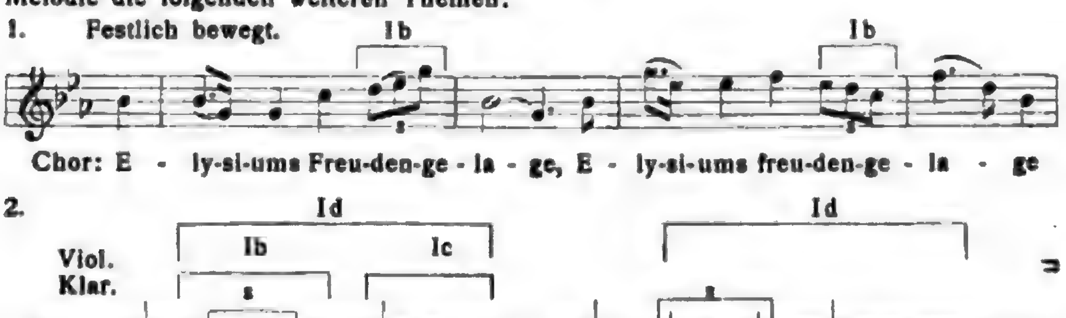
von **Max Schillings**

Aus meiner Einführung in Inhalt, Form und Stil des Werkes, die bei Forberg in Leipzig erscheint, gebe ich hier, mit Genehmigung des Verlags, im Auszug eine Übersicht über den formalen Aufbau.

Fünf Themen unterscheide ich dort in der Weise, dass drei von ihnen in ihrer Struktur von dem ersten Hauptthema (I) abhängig sind, dem dann ein zweites Hauptthema (II) selbständig gegenübertritt:



Mit ihren melodischen und rhythmischen Motiven durchdringt diese Elementar-Melodie die folgenden weiteren Themen:







Als zweites Hauptthema ist dann zu betrachten die Melodie des solistischen Mittelsatzes:



Aus diesem Material baut sich das Werk in folgender Weise auf:

Orchestrale Einleitung, beherrscht durch ein Motiv des Hauptthemas (Ia).

Erster Chorsatz, ausgehend vom Hauptthema (I), weitergeführt durch drei mit diesem innerlich verwandte Themen, einem Hauptgedanken (1), einem zweiten Thema (2), und einer dritten Melodie (3). Der Höhepunkt bringt den Hauptgedanken (1). Nach einer Überleitung auf Grund einer eigenen Phrase, deren Bass jedoch wieder durch das Hauptthema (I) gebildet ist, schliessen die Seitenmelodie (2) und das Hauptthema (1) den Satz ab.

Orchestrale Überleitung, vermittelt durch das Hauptthema (I), zu dem solistischen Mittelsatz, der in seinen beiden Teilen gegründet ist auf ein besonderes Thema (II); zwischen sie schiebt sich episodenhaft der Chor, mit dem ersten Thema (I) des Chorsatzes im Orchester, ein; den zweiten Teil durchsetzt gegen den Schluss hin wieder ein charakteristisches Motiv (d) des Hauptthemas (I).

Orchestrale Überleitung, in Gestalt einer (durch Hinzutreten der Hauptmelodie (I) des ersten Satzes) modifizierten Wiederholung der Einleitung zum zweiten Chorsatz, der eine nur im Gang der Modulation variierte Reprise des ersten Chorsatzes darstellt. Der durch die dritte Melodie (3) dort gebildete Teil bleibt weg.

Als Schluss setzt abermals die Einleitung in ihrer zweiten Form, wie bei der Überleitung zum zweiten Chorteil, ein. Die Steigerung gipfelt im Hauptthema (I), dem inneren Ausgangspunkt des Werkes. So fasst sich das Ganze hier noch einmal zusammen.

F. Weinmann

STREICHQUARTETT IN D op. 13
von Hans Pfitzner

Das ganze Werk ist trotz der fast fortwährend angebrachten, übrigens sehr beachtenswerten kontrapunktischen Arbeit in seinem architektonischen Aufbau so klar und übersichtlich gehalten, dass für die Analyse die Angabe der Themen völlig ausreichend ist.

Erster Satz. In mässig gehender Bewegung. Die erste Violine setzt gleich mit dem Hauptthema ein, dessen ruhige Legatofiguren dem Satz sein eigentümliches Gepräge geben:



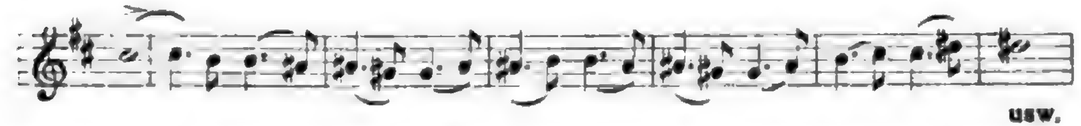
usw.

Nachdem die zweite Violine und bald darauf die Bratsche hinzugekommen sind, erscheint das Hauptthema im Violoncell, um bald einem neuen ziemlich ausgedehnten Motiv Platz zu machen, das als Übergang zum zweiten Thema dient:



usw

Das zweite im Rhythmus sich wesentlich von dem ersten abhebende Hauptthema lautet:

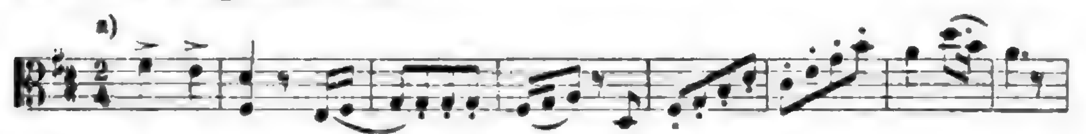


Es wird im Durchführungsteil mit dem Hauptthema kontrapunktisch in Verbindung gebracht und wie dieses mannigfaltig verarbeitet. Darauf folgt noch ein drittes Thema, das schon früher öfters angedeutet war und als beruhigender Abschluss dient, nämlich:

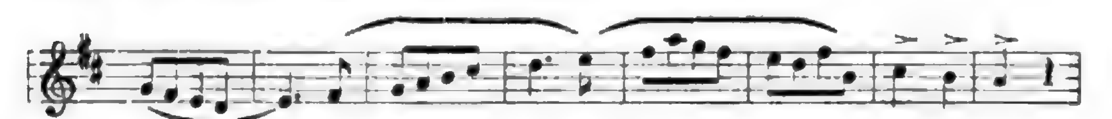


Fast unmittelbar daran schliesst sich die Wiederholung in genau derselben thematischen Reihenfolge, der Satz schliesst aber nicht in D-dur, sondern in h-moll.

Zweiter Satz. Kräftig, mit Humor. Ein Scherzo in Rondoform, dessen drei Themen in der Reihenfolge a b, a c, a b, a erscheinen. Die Bratsche ergreift zuerst das Wort mit folgendem Thema:



Gleich daran schliesst sich die Antwort der zweiten Violine:



Namentlich diese Fortsetzung wird weiter ausgesponnen:



Die ersten Takte des Hauptthemas liefern den Stoff zur Koda, in der die Bratsche die Hauptrolle spielt.

Dritter Satz. Sehr langsam. Ein feierlicher Gesang eröffnet den in harmonischer Hinsicht öfters recht kühnen Satz, in dem der Komponist alle Künste des Kontrapunktes in besonders grossartiger Weise angewandt hat:



Als Zwischensatz erscheint dann in fliessenderer Bewegung ein liebliches Thema, das in vierstimmigem freien Kontrapunkt (häufig kanonisch, Verkleinerung, Vergrösserung) ausgiebige Verarbeitung findet:



Wenn im Anschluss an diesen Zwischensatz das Hauptthema später wiederholt wird, so wird damit das Thema des Zwischensatzes kontrapunktisch in Verbindung gebracht und daraus ein Übergang zu dem sich unmittelbar daran schliessenden Finale gewonnen.

Dieser vierte Satz ist als Rondo „Im heiteren Reigentempo" (quasi andantino) bezeichnet und beruht auf folgenden Themen, die in der Reihenfolge 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, Koda + 3 erscheinen und gegen den Schluss in sehr brillanter Weise verarbeitet sind:



mit der refrainartigen Weiterführung:



Thema 2 und 3 beruhen in gewissem Sinn auf dem ersten breit ausgesponnenen, dem ein „Lied der Engel" aus einem noch unvollendeten Chorwerk Pfitzners zugrunde liegt.

Dr. Wilh. Altmann

DIE IDEALE

Symphonische Dichtung nach Schiller
von Franz Liszt

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 3 Pauken, Becken, Streichorchester.

Die im Jahre 1857 komponierten und noch in ihrem Entstehungsjahre in Weimar zur ersten Aufführung gelangten „Ideale" beschliessen die Zwölfzahl der symphonischen Dichtungen Liszts.[1]) Wenn diese erste Aufführung nach keiner Richtung hin sonderliches Aufsehen erregte, so knüpft sich an eine spätere Vorführung, die Hans von Bülow im Schillerjahre 1859 in Berlin veranstaltete, die Erinnerung an die erste Konzertrede des genialen Dirigenten: als nach dem Lisztschen Werke gezischt wurde, sprang er zornglühend auf das Podium und richtete an die „Herren Zischer" die Aufforderung, sie möchten den Saal verlassen, da es nicht üblich sei, in diesen Räumen zu zischen.[2]) Noch heute ist diese Dichtung weniger gekannt und seltener aufgeführt als die meisten ihrer zwölf Schwestern. Sehr mit Unrecht: denn sie weist in hohem Masse die glänzenden Eigenschaften des Lisztschen Orchesterstiles auf. Was man bei einem inhaltlich so düsteren und äusserlich so prunklosen Stücke wie „Hamlet" begreifen kann, dass es selbst noch in der Gegenwart allgemein verkannt und in seinem Werte unterschätzt wird, erscheint bei den „Idealen" weniger verständlich. Im Urteil der Musiker und ästhetischen Kritiker hat es diesem Werke ohne Zweifel geschadet, dass Liszt sich verleiten liess, Verse des Schillerschen Gedichts, dem er die Inspiration zu seiner Komposition verdankte, den einzelnen Abschnitten der Partitur voranzustellen. Dadurch bekam das Werk für das Auge etwas Zerrissenes, Zusammenhangsloses, in getrennte Stücke Zerhacktes, eine Eigenschaft, die ihm für das Ohr weit weniger anhaftet als manch anderer Lisztschen Instrumentalschöpfung, der der Charakter des Rhapsodischen nicht wohl abgesprochen werden kann. Überdies wurden durch dieses Verfahren falsche Vorstellungen erweckt über das Verhältnis der Form des Lisztischen Werkes zu seiner poetischen Vorlage. Es entstand der Irrtum, als habe der Meister sich mit diesem Stücke in das Gebiet jener mit Recht für bedenklich gehaltenen Art von Programmusik verirrt, die dem Dichter auf Schritt und Tritt nachgeht und, statt die poetische Idee aus dem Geiste der Musik neu zu gebären, so etwas wie eine wortwörtliche Interlinearübersetzung des Programmgedichts versucht. Hätte man sich die Mühe genommen, die Lisztische Partitur mit dem Schillerschen Gedichte genau zu vergleichen, so würde man bald bemerkt haben, dass davon keine Rede sein kann. Denn nicht nur ist der Musiker darin vom Dichter wesentlich abgewichen, dass er (durch Anfügung der Schlussapotheose) den Grundgedanken und die Grundstimmung des Gedichts fast bis zur Verkehrung in ihr Gegenteil alteriert hat, auch die Aufeinanderfolge der einzelnen Verse ist in der Lisztischen Partitur eine ganz andere

[1]) Diese Zahl erhöht sich um 2, wenn man den später noch hinzugekommenen Tasso-Epilog (Le triomphe funèbre du Tasse) und „Von der Wiege bis zum Grabe" mitrechnet. Der Entstehungszeit nach würde freilich der 1858 komponierte „Hamlet" auf die „Ideale" zu folgen haben.

[2]) Vgl. Lina Ramann, Franz Liszt als Künstler und Mensch. II, 2. S. 226.

wie bei Schiller.[1]) Dagegen hat schon Ramann (a. a. O. S. 210) darauf aufmerksam gemacht, wie trotz Programmgedicht und Einzelüberschriften „die historische Formgliederung der Symphonie als Untergrund" in den „Idealen" deutlich erkennbar hindurchschimmere. Das Stück zerfällt in vier Hauptteile: Aufschwung, Allegro spirituoso; Enttäuschung, Andante maestoso; Beschäftigung, Allegretto mosso; Apotheose, Maestoso, entsprechend erstem Allegro, langsamem Satz, Scherzo und Finale der klassischen Symphonie.

I. Nach einer langsamen Einleitung von 25 Takten, die in eigentümlich schwankender Modulation von d-moll (Dominantseptakkord) nach F-dur führt, setzt in lebhaft bewegtem Allabreve-Takt das den „Aufschwung" charakterisierende Motiv:



in den Geigen ein, neben dem noch zwei weitere Gedanken:



für den Aufbau der grösseren Steigerung von Bedeutung werden, die in der Aufstellung des eigentlichen Hauptthemas:



---

[1]) Liszt hatte die ungekürzte Fassung des Gedichts vor Augen, die im Musenalmanach von 1796 erschienen war und 13 Strophen (also 2 mehr als die späteren Ausgaben) umfasste. Es folge hier die Gegenüberstellung der Lisztschen und der Schillerschen Anordnung:

Abschnitte bei Liszt	Strophen bei Schiller	3	5b	6	10a u. 11b	9	13
1	1—2a	4	4	7	12a		
2	6—7a	5	9	8	12b		

des ganzen Werkes kulminiert, eines Themas, aus dem namentlich zwei Motive für den weiteren Verlauf des Tonsatzes als wichtig herauszuheben sind, das von Liszt schon in seiner 1853 entstandenen Komposition des Schillerschen Chors „An die Künstler" verwendete „Idealmotiv" (4a) und das dessen kraftvoll „männlichem" Charakter gleichsam als seine „weibliche" Ergänzung korrespondierende 4b. An eine kurze Durchführung des Hauptthemas schliesst sich ein doppelt gegliederter Seitensatz an, dessen erster Teil mit seinen beiden poetisch durch die Schillerschen Worte: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall" inspirierten, musikalisch aus 4a bzw. 4b herausgebildeten Motiven (5 und 6):

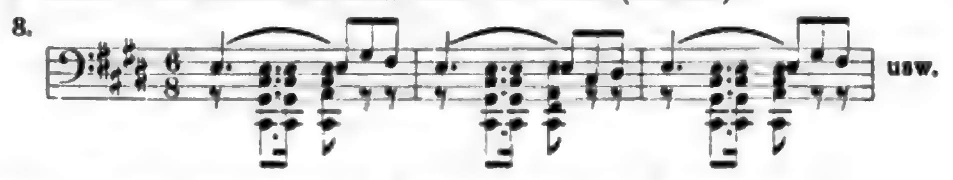


von D-dur über H-dur nach Es-dur führt, während der zweite, die Pygmalion-Episode („Wie einst mit glühendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloss, bis in des Marmors kalte Wangen Empfindung glühend sich ergoss"), aus 4b eine sehnsuchtstiefe Melodie gewinnt:



die von Es-dur nach C-dur moduliert. Über G als Dominant wird im ff (Allegro molto mosso) das Idealmotiv wieder aufgenommen, und auch im folgenden Sätzchen („Wie tanzte vor des Lebens Wagen"), das sein thematisches Material dem Aufschwungmotiv (1) und seinen Fortbildungen entnimmt, herrscht noch die Tonalität von C vor. Die übermässige Sextauflösung des Dominantseptakkordes führt nach H-dur: stufenweise steigert sich das Idealmotiv von g (Es-dur) nach gis (E-dur) und a (fis-moll), um dann im weiteren Verfolg des Hauptthemas die Vorherrschaft an 4b abzutreten, mit dem rückmodulierend über A-dur, E-dur, C-dur die Grundtonart (F, aber jetzt in Mollstimmung) wieder erreicht wird.

II. „Enttäuschung." Gegenüber dem ersten Teile sind die drei übrigen wesentlich kürzer gehalten. Jener beansprucht ungefähr die Hälfte des ganzen Werkes. Die allein von den ersten Geigen ausgehaltene kleine Dominantnon von f-moll leitet, enharmonisch in cis verwechselt, zu einer Wiederaufnahme der allerersten einleitenden Takte über. Das in einen 6/8 Takt verkürzte, nach Moll gewendete „Quell- und Rosenmotiv" (5) erscheint „plintivo" über der Dominant von cis. Das Idealmotiv (4a) wird zu einem trauermarschähnlichen Satze verwendet (cis-moll):



in dessen Mitte als Seitenthema die innige Melodie der „Freundschaft":



der einzigen Trösterin in der Verlassenheit der Enttäuschung, auftaucht.

III. „Beschäftigung." Für die Erkenntnis der von Liszt trotz des Modulationsreichtums seiner Harmonik stets so strenge beobachteten tonalen Einheit ist es nicht ohne Interesse zu beobachten, wie auch der zweite Teil des Werkes ganz deutlich auf der Dominant der Grundtonart (F) abschliesst. Der dritte Teil nimmt aber dann bald cis-moll wieder auf[1]) mit einer neuen Umbildung des Idealmotivs:



die den ganzen der „nie ermattenden" Beschäftigung gewidmeten Abschnitt beherrscht. Die Modulation geht — gelegentliche Ausweichungen ausser acht gelassen — von cis-moll über fis-moll nach h-moll, zurück nach cis, dann nach es, um von hier aus, während bei auf f liegenbleibender Oberstimme die Bässe mit dem „Beschäftigungsmotiv" (10) chromatisch von gis bis nach c emporsteigen, den Quartsextakkord von F-dur zu gewinnen. Ein Allegro spirituoso, motivisch dem „Aufschwung" (1) angehörig, leitet über der Dominant als Orgelpunkt zu der

IV. Apotheose. „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose." Mit diesen Worten rechtfertigt Liszt das Finale, mit dem er den Pessimismus des Schillerschen Gedichts in ein Bekenntnis der Lebensfreude und Siegeszuversicht umgedeutet hat. Zunächst ertönt ff in F-dur (Maestoso, con somma passione) das Hauptthema (4). Es folgt im 3/4 Takt, von D-dur über H-dur und Es-dur weiterschreitend, eine rhythmische Umbildung von 5 (Allegro vivace), dem sich sofort eine Verkürzung von 7 in den Violoncellen anschliesst. Dieser Abschnitt geht in die durchaus auf dem Idealmotiv (4a) aufgebaute Stretta über, die das Werk in strahlendem Glanze abschliesst.

Rudolf Louis

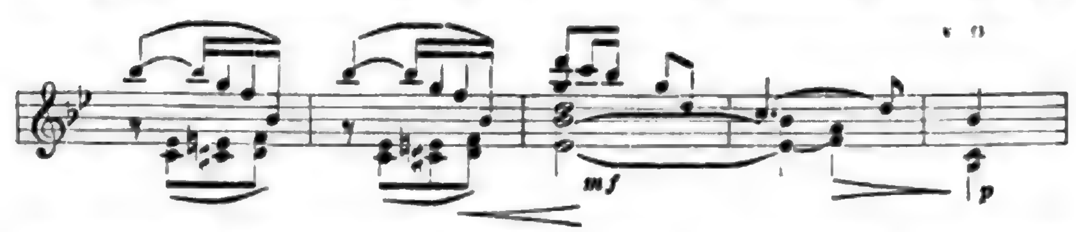
FINGERHÜTCHEN

Märchenballade von C. F. Meyer
für Bariton, vier Frauenstimmen und Orchester op. 12
von Julius Weismann

Fingerhütchen, ein buckliger Korbflechter (Motiv 1):



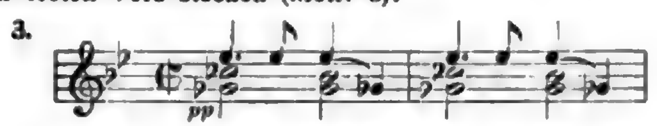
[1]) Es braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden, dass dieses cis-moll eigentlich als des-moll, d. h. nicht als übermässige Quint, sondern als kleine Sext von f aufzufassen ist.



lebt fleissig und still seiner Arbeit und wäre glücklich und zufrieden, wenn er nicht wegen seines unförmlichen Höckers von den Menschen scheu gemieden würde. Eines Abends geht er von seiner Arbeit ermüdet nach Haus (Motiv 2):



Unterwegs sich ausruhend, hört er plötzlich, wie aus dem Boden hervor, leisen Gesang. Es sind Elfen, die singen, doch führen sie ihr Lied nie zu Ende, sondern bleiben immer nach dem ersten Vers stecken (Motiv 3):



„Sil-ber-fäh-re glei-test lei-se“

Fingerhütchen dünkt das langweilig, und er kommt auf die Idee, „ihnen einzuhelfen“ und den Vers weiterzuführen. Als nun die Elfen wieder gerade am Ende ihres kurzen Gesanges angelangt sind, führt er ihn so weiter (Motiv 4):



Nun kommen die Elfen hervorgesprungen und aus Freude darüber, dass Fingerhütchen ihren Gesang „hübscher und länger“ gemacht hat, zaubern sie ihm seinen Buckel hinweg mit der Motivierung: „Eine ganze Stirne voll glücklicher Gedanken, unter einem Höcker soll länger nicht sie schwanken.“ Motive des Elfenchors (5 a, b und c):





Plötzlich, wie sie gekommen, verschwinden die Elfen wieder, nur noch entfernt und leise tönt ihr Gesang (Motiv 4). Fingerhütchen, vom Singen ermüdet, schlummert ein und am nächsten Morgen erwachend sieht er sich auf einer grünen Wiese; Kühe und Schafe weiden um ihn her und die Sonne scheint hell. Pastorale Stimmung (Motiv 6)



Wie ein Traum dünkt ihm sein Erlebnis der Nacht, zweifelnd betastet er seinen Rücken — ob die Elfen wohl Wort gehalten, und der Höcker wirklich fort sei — — (Motiv 7):



Und siehe da, er ist verschwunden! Jauchzend jagt er, behend wie ein Hirschlein, über die Felder (Motiv 8):



In seliger Erinnerung gedenkt er dankbar der Elfen, die ihn zum Lohn für sein Singen von seiner Missgestalt befreiten. Mit Reminiszenzen an Motiv 1 und 3 schliesst das Stück.

Julius Weismann

ODYSSEUS' HEIMKEHR

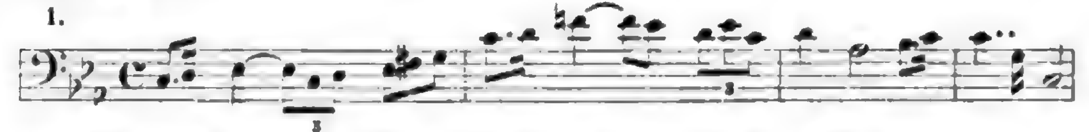
Aus Odysseus' Fahrten. Vier Episoden für grosses Orchester. IV.
op. 6 No. 4
von Ernst Boehe

Orchesterbesetzung: 4 Flöten, 3 Oboen, Englisch Horn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, Basstrompete, 3 Posaunen,

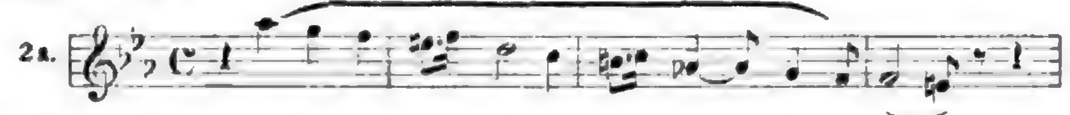
Basstuba, 3 Paar Pauken, Glockenspiel, Triangel, Militärtrommel, Rührtrommel, Becken, grosse Trommel, Tamtam, 2 Harfen, Streichquintett.

Die vier unter dem Gesamttitel „Aus Odysseus' Fahrten" zusammengefassten Episoden stehen zueinander nicht im Verhältnis von Teilen eines einzigen zyklischen Orchesterwerks wie etwa die vier Sätze einer Symphonie. Vielmehr hat eine jede dieser Episoden die Bedeutung eines in sich abgeschlossenen und selbständig für sich bestehenden Musikstückes; zwar verbindet die poetische Idee die vier Stücke zu einem Ganzen, und auch das bildet ein einigendes Band, dass einzelne von den im ersten Teile aufgestellten Themen späterhin wiederkehren: aber wie keiner dieser Teile einen früheren zum Verständnis voraussetzt, so steht er auch in jeder anderen Hinsicht durchaus auf eigenen Füssen. Wenn man daher „Odysseus' Heimkehr" nicht eigentlich als Finalsatz des die Fahrten des Odysseus behandelnden Gesamtwerks bezeichnen kann, so ist dagegen eine tatsächliche Analogie mit dem formalen Schema der klassischen viersätzigen Symphonie darin gegeben, dass dieser vierte Teil selbst und für sich allein ein Gebilde darstellt, in dem die vier traditionellen Sätze der älteren Symphonie, allerdings verkürzt und in ein ohne Unterbrechung fortlaufendes Ganzes zusammengezogen, unschwer zu erkennen sind. Auf eine Einleitung in langsamem Tempo folgt ein erstes Allegro; an dieses schliesst sich ein scherzoartiger Satz an; weiterhin finden wir ein Adagio und schliesslich ein Finale wieder im Allegrotempo.

I. Einleitung. Lento, c-moll, 4/4. — Über einem ppp-Wirbel der grossen Trommel und der vom Kontrafagott und den geteilten Kontrabässen gehaltenen leeren Quint C-G erscheint zuerst in den Bratschen und Violoncellen das Heldenthema des Odysseus (1):



dem sich nach kurzer Durchführung die Melodie zugesellt, in der die Heimatsehnsucht des edlen Dulders zum Ausdruck gelangt. Anfänglich in verkürzter Form mehr nur angedeutet (2 a):

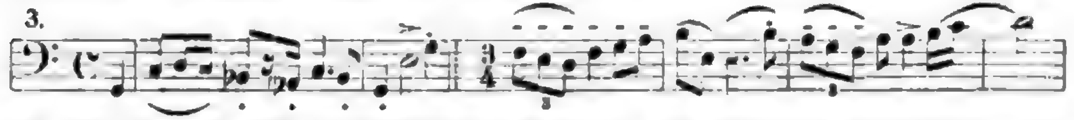


wird diese Melodie in ihrer vollständigen und ursprünglichen Gestalt von den Geigen gebracht über dem Quartsextakkord auf G:



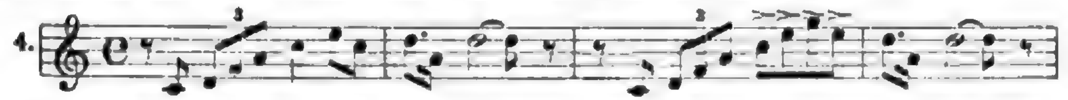
der die in den ersten Allegrosatz führende Kadenz (nach C-dur) einleitet.

II. Allegro energico, ma non troppo mosso. C-dur, 4/4. — Fagotte und Violoncelle intonieren zunächst das Hauptthema (3):

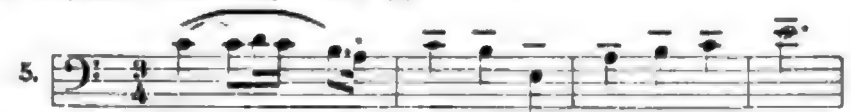


das den heroisch sich emporraffenden Entschluss des Odysseus symbolisiert, trotz Götterzorn und Schicksalstücke von neuem sich dem tückischen Okeanos anzuver-

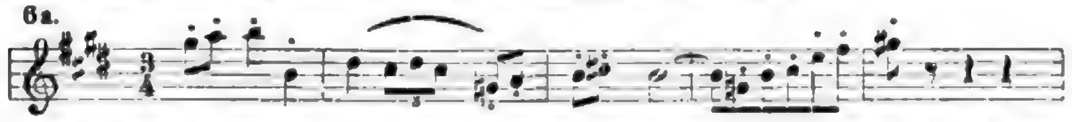
trauen, noch ein letztesmal die Fahrt zu wagen. Rasch wächst ihm der wiedergewonnene Mut: ein zweites Motiv, das in der Trompete auftritt (4):



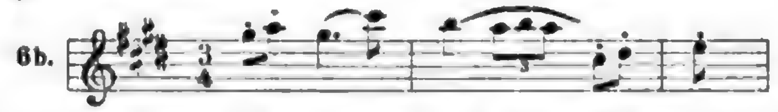
trägt schon einen übermütig kecken, ja ausgelassenen Charakter. In der nun folgenden Steigerung wird der 4/4 Takt zum 3/4 Takt zusammengezogen, wodurch das Hauptthema die folgende Umbildung erfährt (5):



III. Vivace leggiero. E-dur 3/4. — Die Segel von günstigen Winden gebläht, durcheilt das Schiff die Wogen; alles verspricht eine rasche und glückliche Fahrt; ein fröhliches Leben, heitere Regsamkeit herrscht an Bord. Ein leichtbeschwingtes Motiv, das gleich bei seinem ersten Auftreten in der Flöte (6a):



in Engführung gebracht wird (Einsatz der Klarinette beim dritten Takt), und dessen Variante (6b):

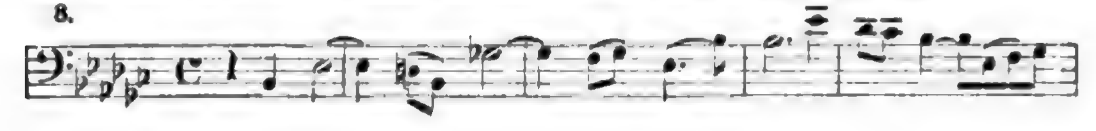


werden von den mannigfachsten Figurationen der Holzbläser, Harfen und Streicher umspielt. Mit dem Hauptthema (3), das später hinzutritt, melden sich wieder ernstere Klänge. Die Modulation geht nach C zurück (Allegro grandioso); der 3/4 Takt macht wieder dem 4/4 Takt Platz. Der anfangs so freundlich lächelnde Horizont beginnt sich zu umdüstern; neue Gefahren drohen. Eine unaufhaltsam drängende Steigerung setzt ein, innerhalb deren die Motive 4 und 2 auftauchen, während das Hauptthema (3) vorherrscht. In einem grossen Decrescendo ebbt die Steigerung ab bis zum ppp: der Held wendet den Blick nach oben zu den unsterblichen Göttern.

IV. Grave, es-moll 4/4. — Odysseus schickt sich an, durch Opfer und Gebet den Zorn der Götter zu versöhnen, ihre Huld auf sich und seine Fahrt herabzuflehen. In die ernsten Klänge der Opfermelodie (7):

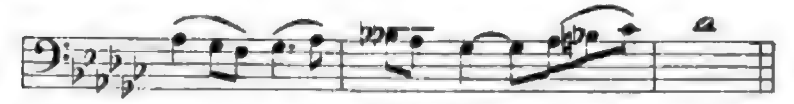


die zuerst pp in den Bratschen und Violoncellen anhebt — die Cäsuren durch leise Paukenschläge markiert — mischt sich, nachdem sie an die Holzbläser, Hörner und Harfen übergegangen, die bittend flehende Stimme des Helden selbst (8):









und zwar zunächst in den Violoncellen. Diese beiden thematischen Gebilde (7 und 8) beherrschen den ganzen langsamen Satz (Odysseus' Opfer).

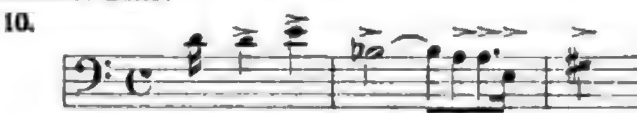
V. Allegro moderato. 4/4. — Im Schlussteile von „Odysseus' Heimkehr" begegnen uns in grösserer Anzahl Motive, die aus den früheren Stücken, speziell aus „Odysseus' Ausfahrt" herstammen. Schon die beiden ersten, dem Ohr sich einprägenden Figuren:

9 a 9 b



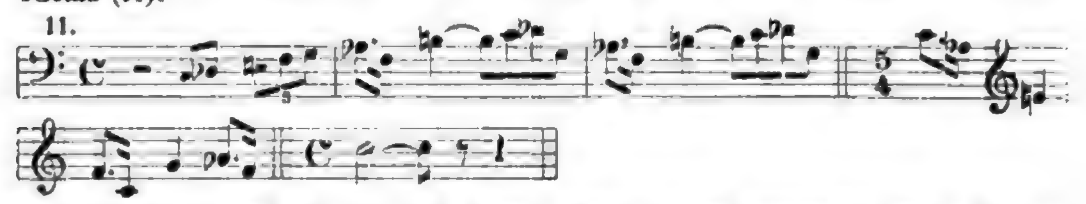
erweisen sich bei näherem Zusehen als charakteristische Umbildungen des Themas, das in der ersten Episode den verderbenbringenden Zorn des grimmen Meerbeherrschers Poseidon symbolisiert hatte:

10.



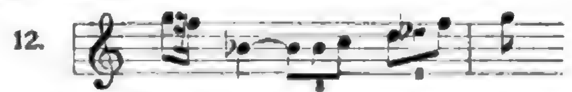
und das in der Folge dann auch in seiner ursprünglichen Gestalt hier wieder erscheint. Neu ist dagegen das mit dem Allegro energico in den Hörnern einsetzende Thema (11):

11.



Die frohe Zuversicht, die nun des Helden Brust beseelt, gelangt in jenen Klängen zum Ausdruck, in denen sich im ersten Stücke die jubelnde Siegesfreude nach dem Falle Trojas ausgesprochen hatte:

12.



und über all dem schwebt als Repräsentant des in Not und Gefahr, in Hoffen und Verzagen dominierenden Gefühls die Melodie der Heimatsehnsucht (2). Nach einiger Zeit taucht das Hauptthema des ersten Allegro (3) wieder auf und wird zusammen mit Motiv 11 und 10 bis zu seinem mächtigen *ff*-Auftreten in Hörnern und Trompeten gesteigert. Im weiteren Verlaufe dieses Codalsatzes melden sich auch noch die Themen 4 und 6 (Scherzo): das gesamte melodische Material des Stückes wird zusammengefasst. Ein grosser, auf 36 taktigem Orgelpunkt über g sich aufbauender Klimax führt zu einer glanzvollen Kombination (7) in den Trompeten und Posaunen mit dem Heldenthema (1) in den Geigen und Bratschen (Grandioso, C-dur). Der Sieg ist errungen, das Ziel der Sehnsucht erreicht: triumphierend verbindet sich im *fff* die Melodie der Sehnsucht (in Dur) in Geigen, Bratschen und Holzbläsern mit dem Odysseusthema in den Hörnern und Violoncellen (2 und 1), das uns auch zuletzt noch unter dem wogenden Rauschen des ganzen vielfach geteilten Streichorchesters das Bild des sieggekrönten Helden zeigt.

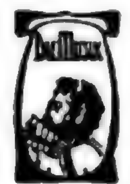
R. L.

RICHARD STRAUSS



IV. 17





IV. 17

HUGO WOLF



RICHARD WAGNER ALS „LYRISCHER“ DICHTER

EIN WORT DER EINFÜHRUNG IN DIE DEMNÄCHST ERSCHEINENDE SAMMLUNG DER „GEDICHTE“ WAGNERS

von C. Fr. Glasenapp-Riga

I.

Ueber „Richard Wagner als Dichter“ sind in letzterer Zeit — von Prof. W. Golther und H. v. Wolzogen — zwei reichhaltige und bedeutsame Schriften erschienen. In beiden handelt es sich um den gestaltenden Erzeuger dramatischer Handlungen und Charaktere von höchster Kraft und Wucht, mit einem Wort: um den Schöpfer des Bayreuther Dramas, die historisch entwickelte höchste Form des „deutschen Dramas“ überhaupt. In diesem ist der Geist der erzählenden, epische Vorgänge und Charaktere entwickelnden Kunst des Mittelalters (bis 1300) vereinigt mit dem Geiste jener „Lyrik“, die von den Minnesingern ab, durch Meistersingertum und Volkslied hindurch zunächst zu jenem kulturgeschichtlichen Höhepunkt sich erhebt, als welcher der protestantische Choral vor uns dasteht: die eigentliche Seele der Reformation.[1]) Diese Lyrik findet aber — über jenen volkstümlichen Höhepunkt hinaus — ihre würdige Weiterentwicklung nicht in den künstlichen Reimspielen der gedruckten Poesie des 17. Jahrhunderts bis auf unsere Tage; sie ergiesst ihren feurigen Strom vielmehr in die rhythmische Melodie, in die harmonischen Wogen der Bachschen Motette; sie strebt durch die Passionsmusik dem kirchlichen Drama zu; sie mündet in die Allgewalt der Beethovenschen Symphonie; sie entwickelt die Tonkunst zur höchsten Fähigkeit des Ausdruckes, um sich alsdann mit dem, inzwischen durch begeisterte Literaten aus tiefstem Verlangen heraus geschaffenen blossen Wortdrama unserer klassischen Periode zu einem grossen Neuen zu vereinigen, — wie einst die antike Tragödie aus einer ganz entsprechenden

[1]) „Man kann annehmen, dass nur Luthers herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüt bestimmte, und die Buchstaben-Krankheit der Gehirne damit heilte“ (Ges. Schr. IX, 140).

Verschmelzung der epischen Kunst mit dem Geiste der chorischen Lyrik hervorgegangen war. Da steht nun, als das Produkt dieser Vereinigung das „deutsche Drama" in seiner langersehnten, durch unsere klassischen Meister vorausgeahnten und -verkündeten höchsten Erscheinungsform vor uns, und wir erkennen in seinem Schöpfer und Erzeuger einen Dichtergeist von höchster Kraft der Erfindung und Gestaltung: — was hat uns nun neben diesem höchsten Erzeugnis seines Schaffens und Gestaltens noch der „lyrische Dichter" Richard Wagner zu sagen? — —

Offenbar konnte bei Herausgabe der „Gedichte" Richard Wagners die Absicht nicht sein, dem Schöpfer des lebendigen Bayreuther Kunstwerkes irgendwelche erdenkliche Stellung neben, über oder gar innerhalb unserer gedruckten Literatur-Lyrik anzuweisen. Wie er über die Beschaffenheit dieser letzteren als Kunstgattung gedacht hat, darüber belehren uns vielmehr auf das Unzweideutigste eine Anzahl von Stellen aus seinen „Gesammelten Schriften".[1]) Sie stand, wie das Literatur-Drama, fernab von seinem grossen Kunstideal. Dass sich der deutsche Geist schliesslich „in ein fast nur noch literarisches Kunstschaffen vollständig verlor", dass „unsere eigentümlichsten dichterischen Kunstkräfte fast nur noch in der Literaturlyrik sich kundgaben", dass wiederum „unser ausgebreitetstes musikalisches Vermögen sich beinahe einzig in der Komposition dieser Gedichte verzehre" und auch diese Kompositionen ihrerseits „fast nur eine Literatur ausmachen": alles dies konnte ihm lediglich als ein beklagenswertes Symptom für den Verfall eben dieses deutschen Geistes gelten. „Die Literaturpoesie ist der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des nach dichterischem Genuss verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart; der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke."

Eine Sammlung sämtlicher, bis zu diesem Zeitpunkt auffindbarer und zugänglicher „Gedichte" des Meisters und ihre Darbietung an die Öffentlichkeit, kann demnach für diese nur ein ganz anderes — immerhin unvergleichlich höherstehendes! — Interesse haben, als etwa dasjenige: ihn der Lesewelt nunmehr selbst als „Literaturlyriker" zu produzieren. Für den Schöpfer einer grossen öffentlichen Kunst war die Lyrik an sich eben nicht eine Kunst der Öffentlichkeit, sondern ein unwillkürlicher Ausdruck des Persönlichen, der privaten Mitteilung im Freundeskreise, gedruckte Lyrik deshalb ein Widersinn, ein Widerspruch in sich selbst. Auch für eine Sammlung seiner „Gedichte" kann nur diese seine Grundanschauung

[1]) Sie finden sich, übersichtlich zusammengestellt, in den Artikeln „Literatur", „Literaturpoesie", „Literaturlyrik" und „Lyrik" im „Wagner-Lexikon" von Heinrich v. Stein und C. Fr. Glasenapp (Stuttgart und München, J. G. Cottasche Verlagsbuchhandlung).

massgebend sein. Bei aller erstrebten Vollständigkeit soll uns eine derartige Kollektion vielmehr nur einen Blick in das rein menschliche Innere des schaffenden Künstlers zu werfen helfen, wie etwa eine der bisher erschienenen Briefsammlungen; so wie umgekehrt diese letzteren — brieflichen und daher prosaischen — Ausströmungen seines Geistes und Wesens oft als „Gedichte in Prosa" aufgefasst und bezeichnet werden können: so stark ist ihre vergegenwärtigende Kraft, so ausgesprochen die Stimmung, in welche sie getaucht, aus welcher sie hervorgegangen sind, und die sie nun selbst wiederum sympathetisch in dem Leser erwecken. Als eine solche vergegenwärtigende Mitteilung aus seinem Innern ist auch die Sammlung seiner Gedichte beabsichtigt. Gewissermassen ein Lebensbild *in nuce*, im engsten Raum und Rahmen. Sie begleitet sein Leben und seine Entwickelung innerhalb der umgebenden geschichtlichen Welt. Sie spiegelt sein Verhältnis zu ihren bewegenden Vorgängen wieder. Sie zeigt, in welchem Sinn und Geist z. B. die achtundvierziger Bewegung, sodann die politische Neugestaltung Deutschlands um 1870/71 von ihm aufgefasst und empfunden war; und das Ich, in welchem diese geschichtlichen Vorgänge ihren Widerhall finden, ist zugleich der lebendige Mittelpunkt all seines künstlerischen Schaffens und Gestaltens.

Aus diesem Grunde ist auf den Versuch verzichtet worden, eine sachlich-systematische Einteilung dieser Gedichte vorzunehmen. Sie sind dafür zu persönlich, zu gelegentlich; sie finden ihren Einigungspunkt zu ausschliesslich in dem Subjekt des Künstlers und Meisters. Sie sind vielmehr, wie in grösserem Massstabe die „Gesammelten Schriften und Dichtungen", in der schlichtesten, einfachsten Ordnung dargeboten, die nur irgend gewählt werden konnte, in ihrer chronologischen Folge. Auch für die „Gesammelten Schriften" war ursprünglich, wie ein erhaltener älterer Entwurf ausweist, eine systematische Gliederung geplant, sodann aber aus voller, wohlmotivierter Überzeugung von dem Meister selbst als Herausgeber aufgegeben worden.[1]) Diese rein chronologische Folge ist nun auch in den „Gedichten" mit voller Konsequenz durchgeführt, selbst wenn dadurch Ernstes und Heiteres mit einander wechselt und unter Umständen (wie auf S. 70 und 71) ein bedeutungsvoller Zusammenhang durch zwei blosse Gelegenheits-Reime unterbrochen werden musste. Allerdings tritt gerade durch diese Art der Anordnung eine wesentliche Grundbeschaffenheit dieser Kollektion desto offener und unverhüllter zutage. Dies ist ihr lückenhaft fragmentarischer Charakter: die auffallende Ungleichheit des vorhandenen Vorrates solcher poetischen Belege, ihr Fehlen für ganze ausgedehnte Lebensstrecken. Wäre diese Ungleichheit minder ausgesprochen,

[1]) Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. I, „Vorwort zur Gesamtherausgabe" S. V/VI, S. VII/VIII.

als es tatsächlich der Fall ist, so müsste die Sammlung schon rein äusserlich den drei- oder vierfachen Umfang aufweisen.

Es wäre zum wenigsten unvorsichtig, auf diese auffällige, dem Leser beim ersten Anblick ins Auge springende Erscheinung irgendwelche Theorie zu ihrer Erklärung errichten zu wollen: wonach etwa gewisse Perioden seines Lebens an heiteren oder ernsten gereimten Improvisationen, Gelegenheitsgedichten jeder Art usw. tatsächlich ärmer oder reicher gewesen. Wer an einer solchen Theorie Gefallen findet, wird an Begründungen für eine so merkwürdige Erscheinung sicherlich nicht zu kurz kommen. Und doch würde er sich damit, unseres Bedünkens, einigermassen von der Wahrheit entfernen. Friedrich der Grosse legte den in Sanssouci um ihn versammelten Gelehrten seines Hofes die Frage zur Entscheidung vor: weshalb ein Eimer Wassers durch einen in denselben getanen lebenden Fisch keine Zunahme an Gewicht erfahre. Nachdem sich die anwesenden Leuchten der Wissenschaft in den verschiedenartigsten Begründungen für ein so auffälliges Phänomen genugsam erschöpft hatten, wurde das Experiment gemacht und es erwies sich, dass das gestellte Problem selbst eine blosse Vexierfrage des hohen Herrn gewesen war. Von Richard Wagner wird in der Geschichte von der umgekehrten Spiegelkugel etwas Ähnliches berichtet (Glasenapp, Leben Wagners II 2, S. 340/41). Mögen wir uns der Annahme nicht völlig verschliessen, dass die Bedingungen für eine vermehrte Anwendung der drastisch kurzen, oft epigrammatisch pointierten Mitteilungsform des „Gedichtes“, resp. einiger Reimzeilen, in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens vielleicht wirklich mehr als früher gegeben waren; dass der gleiche Zweck in früheren Jahren vielleicht mehr durch ausführlichere prosaische, briefliche Ergiessungen erstrebt und erreicht worden sei: so spricht doch andererseits alles dafür, dass gar vieles Hierhergehörige aus früheren Perioden durch blosse Vernachlässigung seitens der Empfänger uns — für immer — abhanden gekommen ist.

Tatsächlich enthält unsere Sammlung nicht mehr oder weniger als das, was für die älteren Zeiten der pure Zufall, für die 2 letzten Jahrzehnte seines Lebens aber, was eine liebevoll waltende Sorgfalt seiner nächsten Umgebung — zum Teil noch nachträglich, wenn auch freilich nicht mit rückwirkender Kraft! — vor gänzlichem Verlust hat bewahren können. Eine derartig pietätvolle Sorge hat aber sonst nie und nimmer, zu keiner Zeit seines Lebens, an seiner Seite gewacht. Es ist daher zweifellos vieles unrettbar und unwiederbringlich verloren, was sonst mit in unsere Kollektion gehört haben würde. In seinem rastlos schaffenden, keinen Augenblick untätig ruhenden, immer mitteilungsbedürftigen, neue Eindrücke in sich aufnehmenden und verarbeitenden, mit den älteren abschliessenden Geiste nahm von früh auf alles von selbst poetische Gestalt an. „Ich kann nur

in Kunstwerken reden," dieser Ausspruch hat, neben seiner negativen, auch die positive Bedeutung, dass seine Person und sein Leben, und jede einzelne Situation desselben, sich ihm in der Auffassung und Darstellung immer zum „Kunstwerk" abrundete. Hätte eine liebevolle — z. B. geschwisterliche — Pietät im Kreise seiner Familie solche Dokumente des Augenblickes der Aufbewahrung für wert gehalten (wie dies bei weit geringeren Geistern so häufig der Fall war!), — um wie viel reicher wäre alsdann der Ertrag, nicht allein an prosaischen Lebenszeugnissen in Briefform (kaum der fünfte Teil an Familienbriefen hat sich erhalten, namentlich ganz Weniges vor der „Rienzi"-Periode!), sondern auch an „Gedichten" bis weit zurück in eine frühe Jugendzeit.

Es ist ein schwieriges Unternehmen, dem Leser hier eine Vorstellung von etwas Unvorhandenem zu erwecken. Und doch haben wir uns, für den gegenwärtigen Fall, gerade diese und keine andere Aufgabe gestellt. Wir wollen es zunächst durch eine blosse Zusammenstellung der, wiederum selbst mehr zufälligen, keineswegs entfernt registrierenden, eigenen Erwähnungen des Meisters oder seiner älteren Freunde versuchen, uns wenigstens einen Begriff, ein annäherndes Bild davon zu machen. Zu den frühesten Erzeugnissen dieser rein lyrischen Art zählt jedenfalls jenes Gedicht auf den plötzlichen Tod eines Mitschülers, aus seinem zwölften Lebensjahr (Leben Wagners I 4. Aufl., S. 100/101). Dasselbe war seinerzeit, im November 1825, als feierliches Beerdigungs-Carmen seitens der Dresdener Kreuzschule in 800 bis etwa 1000 Exemplaren gedruckt worden; keines dieser Exemplare scheint, so natürlich das Gegenteil wäre, die Zeit seiner Entstehung überdauert zu haben. Alle bisherigen Nachforschungen waren vergeblich, erfolglos. Bloss eine bestimmte hyperbolische Wendung daraus:

> „Und wenn die Sonne schwarz vor Alter würde,
> Die Sterne müd' zur Erde fielen" . . .

hat sich daraus im Gedächtnis ihres eigenen Verfassers, wenn auch möglicherweise nicht in streng genauem Wortlaut, erhalten. Dass wir dieses zweizeilige Fragment in den Anhang der Gedicht-Sammlung aufnahmen, geschah nicht allein aus dem Bestreben nach erreichbarer Vollständigkeit, sondern aus einer letzten leisen Hoffnung, dadurch einen Anhaltspunkt zur Wiederauffindung des ganzen Gedichtes zu geben. „Nun wollte ich Dichter werden," heisst es in der Autobiographie von 1843, im Anschluss an die Erwähnung dieses ersten gedruckten Gedichtes. Dass es überhaupt das erste gewesen wäre, muss zweifelhaft bleiben. Wir vernehmen des ferneren von „philologischen Epopöen" eigener Erfindung, auf deren Ausführung sich der damalige Kreuzschüler in seiner Begeisterung für das klassische Altertum, geworfen habe (Leben Wagners I, S. 104). Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen schlossen sich an; ferner metrische Übersetzungen aus

Shakespeare — „Romeo's Monolog" —, endlich das eigene „grosse Trauerspiel", eine Kombination aus Hamlet und Lear (Leben Wagners I, S. 105, 106, 111, 112, 117). Alles dieses zeugt in seiner vormusikalischen Periode von einer so vielseitig ausgebreiteten, rein poetischen Produktivität, dass es abnorm wäre, anzunehmen: einem so frühzeitig schöpferischen, seiner selbst bewussten Geiste sei, bei so manchem innern Ringen, das Bedürfnis lyrischer Reflexion, des unmittelbarsten Ausdruckes der ihn bewegenden Gedanken und Empfindungen, völlig fern geblieben. Dass er selbst davon nie ein Wort vermeldet, erklärt sich doch in ganz anderer Weise. Alles bloss Lyrische ist an sich etwas Momentanes, Unwillkürliches; kaum im Moment des Entstehens beachtet, und vollends späterhin über Grösserem, Entscheidenderem, Wichtigerem vergessen. Wir erlassen uns hier jede fernere Betrachtung darüber, welches hohe Interesse jede erhaltene Zeile von Wagners Hand aus so früher Zeit notwendig heute für uns haben müsste; sondern möchten nur mit einigem Nachdruck die blosse Tatsache konstatieren, dass von all dem soeben Aufgezählten auch nicht ein einziges Blatt auf uns gekommen ist.

Von dem werdenden Musiker, dem eifrigen Parteigänger und Gesinnungsgenossen des „jungen Europa", von dem lebensprühenden Feuergeist des jugendlichen Dramatikers und Musikdirektors, ist zuvörderst nur dieses eine festzustellen: dass wir auf direktem Wege, aus wirklich gleichzeitigen schriftlichen Lebenszeugnissen überhaupt nur äusserst wenig über ihn wissen. Hier haben die Zeit und die Sorglosigkeit der Briefempfänger alles so spurlos weggeweht, als wäre es nie vorhanden gewesen. Und doch dürfen wir mit völliger Sicherheit behaupten, dass es solche Lebenszeugnisse, mindestens briefliche Ergüsse in Prosa, in reicher Fülle gegeben haben müsse. Aus so manchen Stellen der Briefe an Uhlig, in Verbindung mit der Schreibweise in seinen Pariser Aufsätzen, können wir uns sogar in Gedanken deutlich ihren Ton rekonstruieren! Es wäre wider alle Natur und psychologische Erfahrung, dass eben dieselbe Persönlichkeit, die späterhin, mitten in allem künstlerischen oder (zeitweilig) literarischen Produzieren, ganze Hände voll brieflicher Ergiessungen hervorbringt, dass eben dieselbe Persönlichkeit nicht in den Jahren feurigster Erregtheit und Unmittelbarkeit, jugendlichsten Mitteilungsdranges, energischen Durchdrungenseins von umstürzenden, weltbewegenden Ideen (wenn auch damals nur erst auf der Stufe des „jungen Europa"!) nicht aus demselben Triebe, wie später, und mit gleicher Expansion gegen ihre damaligen abwesenden Freunde, wie Laube, Kittl, Schlesier usw. — kennen wir doch kaum ihre Namen — sich ausgelassen haben sollte! Was aber, bei nur einigem Besinnen und Vergegenwärtigen, sich für briefliche Kundgebungen aus den gebotenen Voraussetzungen von selbst erschliesst, — eben das möchten wir, noch

einen Schritt weitergehend, mit subjektiver Gewissheit nun auch auf den Stimmungsausdruck in ernsten oder humoristischen Gedichten bezogen wissen. Es scheint uns dies notwendigst wieder aus der blossen Kontinuität der Persönlichkeit hervorzugehen.

Auch machen tatsächlich gleich die beiden ersten, rein zufällig erhaltenen Gedichte, aus der Pariser Zeit, ein jedes in seiner Art, auf den aufmerksamen Betrachter durchaus nicht den Eindruck, für sich allein dazustehen. Trotz ihrer (im Verhältnis zu dem kleinsten Gelegenheitsreim der späteren Jahre) noch etwas weniger ausgesprochenen Wagnerischen Eigenart, dokumentieren sich beide recht augenscheinlich als die unwillkürlichen Ergüsse eines Geistes, dem es bereits geläufig ist, zur Objektivierung seiner Lebenslage und Gemütszustände oder auch von aussen her an ihn herantretender geschichtlicher Eindrücke und Anregungen, sich ebensowohl der poetischen wie der prosaischen Form zu bedienen.

Diese Neigung und Fähigkeit zum Objektivieren seiner selbst ist ganz in der Künstler- und Dichternatur begründet. Sie ist auch die stillschweigende Voraussetzung für das lyrische Gedicht. Er hat infolge dieser besonderen Geistesanlage des Genies nie den blossen gegenwärtigen Lebensmoment, sondern stets das Ganze seines Daseins im Auge. Gibt es Charakteristischeres, als diese Eigenschaft schon an dem Neunzehnjährigen wahrzunehmen? Er hat soeben seine Lehrzeit bei Weinlig beendet und bekennt, in einem Briefe vom März 1832, dass er „jetzt auf dem Punkte stehe, von dem er seinen höheren Lebensplan schon fast für betreten halten könne“! Dieser „höhere Lebensplan“ besteht also schon damals für ihn. Seine Leidenszeit in Paris, sagt er wiederum selbst, sei so schlimm gewesen, dass sie „dereinst gewiss von den ersten Poeten in 24 bis 48 Gesängen werde besungen werden“ (Leben Wagners I, S. 336). Inmitten aller verzehrenden, unerbittlichen Bedrängnis des Augenblickes doch geistig hoch darüber stehend, richtet er den Blick über alles hoffnungslose Elend hinweg auf ein solches ferneres „Dereinst“. Auf das Befreiende, das für ihn in einer solchen Selbstobjektivierung lag, haben wir bereits im Zusammenhang der Erzählung seiner Lebensschicksale hingewiesen (ebendaselbst S. 358) und brauchen es deshalb an dieser Stelle nicht erst zu wiederholen.

Zu dieser Neigung und Fähigkeit halte man nun aber die schon damals ausdrücklich an ihm bezeugte Gabe der Sprachbeherrschung in bezug auf die Improvisation in humoristischen Reimen, von denen unsere Sammlung an Widmungen, Tisch- und Trinksprüchen aus späterer und spätester Zeit einige frappante Beispiele enthält. In ihnen entlud sich so gern seine heitere Laune. Von der Neujahrsnacht auf 1841 berichtet nun Pecht: er sei damals mit der zwölften Stunde Schlag auf den Stuhl gesprungen und habe von dort herab eine „mindestens 30 Minuten dauernde“ Weissagung

improvisiert, in welcher er „unser aller dürftige Gegenwart mit der uns erwartenden glänzenden Zukunft verglich, wobei er weder sich noch uns schonte, sondern jeder sein Teil erhielt". „Das sprudelte ihm aber so geistreich und witzig, so ohne alles Stocken und Besinnen von den Lippen, dass ich seither niemals so vollendet in Versen habe improvisieren hören." Beide erwähnte Momente zusammengehalten, die dem künstlerischen Genius so eigene Gabe der Selbstobjektivierung, wie das Talent für Improvisation in Vers und Reim, lassen uns wohl einen sicheren Schluss darauf ziehen, wie viel sprühende Funken von Witz und Geist sich unter den Papieren seiner damaligen Freunde Kietz, Lehrs und Anders befunden haben müssen, die, wären sie auf uns gekommen, den beiden einzig erhaltenen Gedichten aus dieser Notzeit ergänzend zur Seite gestanden haben würden.

In diesem Sinne müssen wir es doppelt beklagen, dass z. B. der gesamte Nachlass des trefflichen Lehrs, mit seinen „beispiellos regelmässig geführten Tagebüchern, in denen er enthusiastisch rühmend seiner Freunde gedacht" (Leben Wagners I, S. 345), der Nachwelt abhanden gekommen ist. „Selbst Glasenapps ausführliche Beschreibung," sagt H. S. Chamberlain in seinem weltberühmten Wagnerbuch, „lässt nicht das volle Elend dieser drei Pariser Jahre ermessen: hier kann einzig die geduldige Aufzählung trostloser alltäglicher Einzelheiten das richtige Bild geben." Eben um solcher, uns verlorener Einzelheiten willen muss der Verlust nicht bloss jener fremden, sondern gewiss auch eigener Tagebuchblätter, sowie überhaupt die sonderbare Auswahl, die der blinde Zufall unter den Papieren der Pariser Periode getroffen, uns höchst bedauerlich erscheinen. Da treffen wir wohl auf jenes Notizenblatt grossen Formates, eine Art Schreibunterlage mit zusammenhangslosen Federproben, — ein Blatt, das von seiner ersten Wiederauffindung i. J. 1886 bis zu seiner schliesslichen phototypischen Reproduktion in dieser Zeitschrift[1]) die Aufmerksamkeit der Sammler auf sich gelenkt hat und über welches ganze Aufsätze geschrieben worden sind; — kein einziges aber von jenen alltäglichen, an die Freunde gerichteten Blättchen oder Briefchen, das in gereimter oder prosaischer Form seinen grossen Schmerzen oder seinem tollen ausgelassenen Humor in epigrammatischer Kürze oder in breiterer Ausdehnung Ausdruck verlieh. Man wolle deshalb doch nicht glauben, dass es dergleichen nicht auch schon damals, wie in jedem späteren vertraulichen Verkehr, gegeben habe! Nur, dass uns hier schwerlich, wie soeben bei dem neuentdeckten Opernentwurf der „Bergwerke von Falun," eine Wiederauferstehung des längst Entschwundenen bevorsteht! Der Augenblick brachte es hervor, der Augenblick hat es wieder verweht; und was der Augenblick verschonte, das haben schliess-

[1]) „Die Musik," III. Jahrgang 1903/04, Heft 20.

lich die Jahre zerstreut und vernichtet. Bloss ein reizend humorvoller Geburtstagsreim ist uns aus der mündlichen Anführung von Ernst Kietz gegenwärtig geblieben:

„Im wunderschönen Monat Mai
Kroch Richard Wagner aus dem Ei;
Ihm wünschen alle, die ihn lieben,
Er wäre lieber drin geblieben."

Aus zwei Gründen konnten wir ihn nicht direkt in unsere Sammlung aufnehmen: erstens stammt er nicht aus der Pariser Zeit, sondern aus dem Beginn oder der Mitte der fünfziger Jahre, und war demnach chronologisch nicht exakt unterzubringen; zweitens aber haben wir uns keine Anführungen bloss aus dem Gedächtnis gestattet. Dennoch wird ihn der Leser wenigstens in dem Anhang der „Gedichte" antreffen. Von gewisser, uns jetzt längst nicht mehr zugänglicher Seite, wurden wir einst auf die Existenz eines launigen Gedichtes an seine Frau aufmerksam gemacht, das in ausgelassenen Reimen seiner Freude über einen, von ihrer Hand gefertigten, neuen Schlafrock nebst Pantoffeln Ausdruck verleiht, — am Ende gar den durch das Kietzsche Porträt von 1840 verewigten? Ort und Zeit seiner Entstehung — ob der Rigaer oder Pariser Periode angehörig? — konnten um so weniger konstatiert werden, als wir es trotz darauf bezüglicher Bemühungen nie zu Gesicht bekommen haben; selbst hinsichtlich der Echtheit oder Unechtheit war aus demselben Grunde ein entscheidendes Urteil nicht zu fällen. Vielleicht taucht es wieder auf und beschämt uns durch offenkundige Unechtheit; wir führen es auch nur als ein typisches Beispiel häuslicher Gelegenheitspoesie an. Die naiven Freunde der ersten Pariser Periode waren wohl von der „geheimnisvollen Magie seines Wesens", von seiner Herzensgüte, seinem sprudelnden Witz und Geist bezaubert; sie waren aber — nach ihrem eigenen Geständnis (Pecht) — noch zu jung und unerfahren, um einen vollen Begriff von seiner, sie alle himmelhoch überragenden Bedeutung zu haben![1]) Das erklärt hinreichend ihre Sorglosigkeit in der Aufbewahrung etwaiger schriftlicher Erinnerungen an ihren damaligen, fast täglichen, ungezwungenen Verkehr. Dazu kommt, dass sie sämtlich Junggesellen in

---

[1]) Für den braven Kietz, den Wagner wegen seiner Gutherzigkeit und Naivetät so gern hatte, gilt dies noch für spätere und späteste Zeiten! Zwar leider nicht aus der ersten Pariser Periode, wohl aber aus der Tannhäuserzeit 1861, als er zu der Pariser Aufführung des Werkes aus Epernay auf Wagners Einladung zu ihm kam und bei ihm wohnte, soll sich ein mit peinlicher Regelmässigkeit geführtes Tagebuch erhalten haben, das aber nur über die alleräusserlichsten Vorgänge Notizen bietet: „Wir frühstückten, fuhren dann in die Probe, dinierten mit Herrn und Frau so und so, soupierten mit dem und dem" usw. Leider ist kein entsprechendes „Tagebuch" aus den Jahren 1839—1842 von ihm erhalten, welches in all seiner Dürftigkeit doch für alle kommenden Zeiten einen unschätzbaren Wert gehabt haben würde!

zeitlebens ungeordneten Verhältnissen waren, weshalb ihr Nachlass, wie wir dies soeben bei Lehrs erwähnt, der Vernichtung oder klanglosen Vergessenheit anheimgefallen ist. — Im übrigen müssen wir schliesslich wohl oder übel dem Leben sein Recht zugestehen; für diese jedesmalige Lebenswirklichkeit, nicht für eine ferne Nachwelt waren — als ein Überschuss und Überfluss seines Reichtums — die Augenblicksprodukte Wagnerscher „Lyrik" bestimmt; der Nachwelt galten die ewigen Werke.

So erklärt es sich, um es noch einmal zusammenzufassen, dass aus der ganzen Pariser Schmerzensperiode nicht mehr als zwei „Gedichte" auf uns gekommen sind: das eine jenes, mehrfach zum Abdruck gelangte aus dem Pariser Tagebuch („Nun ist es aus, das schöne Lied, das Lied von meiner Jugend"), welches die Reihe des Erhaltenen eröffnet: das andere, fünfstrophige, auf die Einbringung der irdischen Reste des grossen Eroberers aus St. Helena nach Paris. Kein schöneres Loblied kann einer treuen Lebens- und Leidensgefährtin gesungen werden, als es in den beiden ersten Strophen jener Elegie geschieht. Es steht nun da als ein Denkmal seiner herzlichen Dankbarkeit für ihr tapferes Ausharren in Leid und Entbehrung — selbst wenn die Schlusstrophe das offene Bekenntnis eines begangenen Irrtums hinzufügt. Eben diese monologische Doppelbeschaffenheit, der ihm eigene Januskopf der Reflexion, des gemischten, nicht einfachen Gefühlsinhaltes, weist für unser Empfinden darauf hin, dass es nicht allein gestanden hat. Das Gedicht auf die Einbringung der Asche Napoleons kennen wir, wie das vorige, nicht aus der Originalhandschrift; es liess sich bloss durch vermittelnde Gefälligkeit eine Abschrift von der Abschrift gewinnen; der Besitzer des Originals ist uns unbekannt. Wie sehr das Ereignis selbst, dem es gewidmet ist, auf den jungen Meister von Eindruck war, ist durch anderweitige Erwähnungen genugsam bekundet (Leben Wagners I, S. 389—391). Der Charakter der Improvisation ergibt sich einerseits aus der Unterschrift „Paris, am 15. Dezember, früh um 7 Uhr", wie nicht minder aus der lebhaft beredten, aber schlicht reimlosen Form. Der Gesamtaufbau steigert sich durch Rede und Gegenrede bis zur dramatischen Wirkung, während andererseits der wiederkehrende Refrain dem Gedichte den liedgemässen, lyrisch-volkstümlichen Strophencharakter verleiht, durch welchen es sich den schönsten Inspirationen Bérangers zur Seite stellt. War es für eine Übersetzung in das Französische bestimmt? Es müsste sie sehr gut vertragen. Aus der Tiefe eines deutschen Herzens wird hier den Empfindungen einer fremden Nation ein idealer Ausdruck verliehen, der weit von der stumpfen Indolenz blosser Neugier absticht, mit welcher der reale Pariser jener Tage den ganzen Vorgang auffasste: von irgendwelcher Pietät für historische Erinnerungen war, nach dem verwunderten Bericht eines Augenzeugen, nicht die Rede; der schaulustigen Menge galt

die ganze Feierlichkeit nur für einen grossen Spektakel zu ihrer Belustigung.

Die sieben Dresdener Jahre (1841—1849) sind, wenn wir von den eingefügten zwei Lohengrin-Fragmenten absehen, im ganzen wieder nur durch sieben Gedichte repräsentiert, so dass auf jedes Jahr durchschnittlich eines entfällt! Das ist wenig, und es darf auch nicht entfernt bezweifelt werden, dass gar manches abhanden gekommen ist. Es kann zugegeben werden, dass eben diese sieben Jahre einerseits einer anspruchsvollen Amtstätigkeit, andererseits einer regsten Entfaltung des dramatischen Gestaltungstriebes angehören. Trotz aller amtlichen Belastung gelangt in den drei ersten Jahren der „Tannhäuser“ aus den ersten blossen Skizzenblättern bis zur szenisch-musikalischen Erscheinung auf der Dresdener Hofbühne; unmittelbar darauf wird „Lohengrin“ in Angriff genommen und ausgeführt; die „Meistersinger“ entstehen in der ersten Skizze; die ausgeführte Dichtung von „Siegfrieds Tod“ enthält in sich den ersten Keim des vierteiligen Riesenwerkes vom „Ring des Nibelungen“; „Friedrich Rotbart“ und „Jesus von Nazareth“ beschäftigen seine dichterische Phantasie. Nichtsdestoweniger wäre es ein grosser Irrtum, daraus nun wieder eine Theorie aufbauen zu wollen, als habe es deshalb in seinem Geiste keinen Raum für die kleinen Gelegenheitsdichtungen gegeben, um die es sich in gegenwärtiger Sammlung handelt! — Werfen wir inzwischen einen Blick auf das Vorhandene. Das „Liebesmahl der Apostel“ hätte, als Dichtung betrachtet, fast auch schon in den Rahmen unserer Sammlung gepasst, da es sich doch in den „Gesammelten Schriften“ nicht abgedruckt findet. Von den sieben rein lyrischen und zum Teil wirklich auch komponierten Gedichten ist das erste der „Gruss der Getreuen an Friedrich August den Geliebten“. Schlicht und einfach, schwungvoll aber doch durchaus volkstümlich gehalten, bringt es die Gefühle des sächsischen Volkes bei der Rückkehr seines Königs von einer Reise nach England zum Ausdruck. (Über das Tatsächliche vgl. „Leben Wagners“ II, S. 78). Die kunstvoll verschlungene Reimstellung — acad bcbd efef — tut dem Volkstümlichen des Strophenbaues, wie des Empfindungs- und Anschauungskreises, in dem es sich bewegt, keinen Eintrag. Der Landesherr wird darin rein patriarchalisch, als das Haupt seines Volkes, wie ein heimkehrender Vater betrachtet, der auch in seiner Abwesenheit mit den Seinigen verbunden geblieben ist: „Du dachtest unsrer dort, die Lieb' und Treu' dir weih'n.“ Und so ist auch sein Volk „in steter Lieb' und Treu' ihm nicht ferne geblieben“:

„Mit jedem Tage neu — des Volkes Herz dir schlug;
Die freundlich dir gelacht, — wir grüssten sie, die Sterne,
Wir preisen jetzt die Macht, — die uns zurück dich trug.“

Bereits in des Meisters ersten Jünglingsjahren hatte sein Herz, wie das des ganzen sächsischen Volkes, diesem Herrscher entgegengeschlagen, als er, nach den kurzen aber heftigen Erschütterungen des Jahres 1830, als Mitregent seinem schwachen Oheim zur Seite trat, um einem neuen Staatsleben im Königreich Sachsen die Wege zu bahnen (Leben Wagners I, S. 130). Bei diesem Begrüssungsgedicht, nicht minder bei dem folgenden, zum Empfang der sterblichen Überreste K. M. v. Webers, knüpft der Dichter an Jugendeindrücke, ja in bezug auf die vielgeliebte Erscheinung des „Freischütz"-Schöpfers, an solche aus seiner frühesten Knabenzeit an.

Auf die eigentümliche Symmetrie, die in dem Umstande liegt, dass diese ganze aufeinanderfolgende Gruppe von Gedichten, das Pariser Gedicht auf die Einbringung der Asche Napoleons mit inbegriffen, Begrüssungs-Gedichte sind, weisen wir nicht eigens hin: diese Symmetrie springt dem Leser von selbst in das Auge. „Der Kaiser kehrt zurück!" ist der wiederkehrende Refrain des ersten unter ihnen. „Sein König kehrt zurück!" das ist der Inhalt der — im treuen Sachsenland erschallenden — frohen Kunde. Und dem jubelnden „Sei uns gegrüsst in deiner Lieben Mitte, sei uns gegrüsst, du deines Volkes Lust!" entspricht dann weiterhin das „Sei gegrüsst an deines Ruhmes Wiege", das in den Gesängen bei der Trauerfeierlichkeit zu Ehren Webers dem „geliebten, weitentrückten Sohn der deutschen Mutter Erde" entgegenklingt. Des kunstvollen Strophenbaues der Königsbegrüssung mit ihren reichen Reimverschlingungen ward bereits gedacht; auch dass diese Eigenheit zu ihrer Volkstümlichkeit in keinem Widerspruch steht. Bezüglich der Gesänge zu Webers Ehren ist wiederum die Feinheit hervorzuheben, mit welcher diese in Stimmung und Rhythmus im Verhältnis zu einander abschattiert sind, so dass jedes von ihnen schon als blosses Wortgedicht rein rhythmisch einen wesentlich verschiedenen Charakter aufweist. Den höchsten Aufschwung nimmt unter ihnen, in langatmiger Vers- und Strophenform, das letzte, bis hierzu einzig veröffentlichte: „Am Schlusse der Bestattung".[1]) Ausserdem ist das Verhältnis der beiden letzteren, als eigentlicher Bestattungsgesänge, zu dem Gedankeninhalt der von dem jungen Meister selbst gehaltenen „Rede an Webers letzter Ruhestätte"[2]) zu beachten.

Kein Zwiespalt im Innern des Dichters, keine tief leidenschaftliche Erregung kommt in dieser ersten Gruppe der Dresdener Gedichte zum Ausdruck. Als charakteristische Scheidegrenze zwischen diesen und den ihnen folgenden treffen wir die zwei „Lohengrin"-Fragmente an, in Dichtung und Partitur nicht enthalten, doch aber wiederholt schon zu öffentlichem Abdruck gelangt. Der Schlussteil von Lohengrins Erzählung: „Nun

---

[1]) Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band II, S. 64.

[2]) Ebendaselbst, S. 61—63.

höret noch, wie ich zu euch gekommen“ steht noch in der ursprünglichen, einst in Liszts Besitze gewesenen Originalpartitur und ist erst nachträglich aus dramaturgisch-technischen Gründen definitiv beseitigt.[1]) Auch der „Gesang Gottfrieds“ ist komponiert worden, ohne jedoch jemals in die Partitur des Werkes aufgenommen worden zu sein (Leben Wagners II, S. 161). Er gehört zu den zahlreichen ausgeschiedenen Stellen der ursprünglichen breiteren Fassung des „Lohengrin“-Gedichtes, in der sich mehr als einhundertundsechzig Verse finden, die in die definitive Bearbeitung nicht aufgenommen sind, wogegen die letztere etwa 60 Verse enthält, die in jener fehlen. Die Hauptveränderungen betreffen die Schlussszene des dritten Aktes. Die Erzählung Lohengrins ist in der ersten Fassung doppelt so lang. Vom Auftreten Ortruds „Fahr heim, du stolzer Helde“ bis zum Schluss hat die ältere Fassung 55 Verse, die in der definitiven auf 18 Verse reduziert sind. Dazu gehört die längere Erzählung Ortruds, warum und wie sie Gottfried in einen Schwan verwandelt. Am bezeichnendsten aber sind die Lohengrin selbst in den Mund gelegten Äusserungen über seine Beziehung zu Elsa. Er nimmt den erschlagenen Telramund gegen die Verwünschungen der Umstehenden in Schutz:

„O haltet ein, so hart ihn zu verdammen,
mocht' er sein' Ehr' und Treue auch entweih'n!
Liess sich sein Stolz zu blindem Hass entflammmen,
doch schuld'ger mag er nicht als Elsa sein.“

In voller breiter Ausführung wird diese Schuld in den Versen ausgesprochen:

„Wenn alle ihr zum Ruhm mich wähnt erlesen,
wenn alle ihr an meine Reine glaubt,
so ist in diesem Kreise doch ein Wesen,
dem Zweifel seines Glaubens Treu' geraubt.
Das ist mein Weib, wie schmerzt mich's, dass ich's sage! —
ein Weib, auf das ich stolz mein Glück gebaut,
ein Weib, zu dem ich reinste Liebe trage,
Elsa, die Gott mir gestern angetraut.“

Ausführungen, wie diese und die ihr folgenden, rein dichterisch (im sozusagen literarischen Sinne) von höchster Bedeutung, sind bei der musikalischen Komposition der künstlerisch einheitlichen Wirkung des Ganzen, der drastischeren Entschürzung des dramatischen Knotens aufgeopfert,[2]) aus der gleichen Erkenntnis heraus, die ihm noch während der letzten Arbeit

---

[1]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Bd. I, S. 56, 73, Briefe an Th. Uhlig, S. 86/87.

[2]) Vgl. den Artikel von Dr. Leopold Schmidt „Ein Wagner-Manuskript“, in der Beilage zum „Berliner Tageblatt“ vom 22. Februar 1904.

an seinem Werke die brieflichen Worte an Kittl eingibt: „Weisst Du, was der Schluss einer Oper ist? — Alles!“ (Leben Wagners II, S. 207.) Und so wenig wir geneigt sind, auf Kosten der vom Dichter so tief empfundenen allgemeinen Bedeutung seines Lohengrin als „Typus des eigentlich einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart“, diese Tragik allzu einseitig in das Familiär-Persönliche herabzustimmen, so finden wir in der schmerzlichen Klage des Helden doch ausserdem noch einen Zug von persönlichster Erfahrung, durch den gerade der zuletzt mitgeteilte Passus einen bezeichnenden Gegensatz zu dem Gedicht im Beginn unserer Sammlung von dem „Weibe voll Güt' und Tugend“ bildet, und möchten diese Wahrnehmung gerade an gegenwärtiger Stelle nicht unterdrücken. Musste es der Dichter des Lohengrin doch gerade in seiner notwendigen Weiterentwickelung — vom „Tannhäuser“ ab — als besonders traurig empfinden, den zweifelnden Unglauben an seiner künstlerischen Sendung gerade in seiner allernächsten Nähe, in seiner eigenen Häuslichkeit verkörpert zu sehen. Wir erinnern hier bloss an die gegen Gustav Kietz gefallene Äusserung: „Andere sind glücklich, sie haben ihre Feinde ausser dem Haus, während ich meinen ärgsten Feind mit mir am Tisch habe“ (Leben Wagners II, S. 335)! — Furchtbar und vernichtend streng „wie ein strafender Gott“ steht Lohengrin, mit dem eigenen tiefen Schmerz in der Brust, der Schuldigen gegenüber; bis dann die göttliche Strenge vor seinem Scheiden in den allermenschlichsten Schmerz, in die ungeheuerste, herzzermalmendste, erschütterndste Leidenschaft ausbricht:

„O Elsa! Was hast du mir angetan?
als meine Augen dich zuerst ersah'n,
fühlt ich zu dir in Liebe schnell entbrannt
mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.
Nun muss ich ewig Reu' und Busse tragen,
weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
denn ach, der Sünde muss ich mich verklagen,
dass Weibeslieb' ich göttlich rein gewähnt!“

Die Innenseite des Umschlages dieser, vom 27. November 1845 datierten Fassung zeigt Ansätze zu mehrfachen, in diese Abschiedszene gehörigen Varianten. Eine durchstrichene Zeile legt Elsa die Frage in den Mund:

„Wer darf so grausam unsre Liebe zwingen?“

Eine Erwiderung Lohengrins sollte beginnen:

„Wenn ich, im Herzen Tod, unsterblich bin,“

worauf eine eingehende Betrachtung über das Los der Menschen folgt, deren Glück durch Zweifelsucht und Mangel an Glauben vernichtet wird, bis zu dem bekannten Einsatz Elsas:

„Mein Gatte, nein! ich lass' dich nicht von hinnen“.



Man sieht, eine vollständige Mitteilung der Paralipomena der „Lohengrin“-Tragödie würde nicht in den Zusammenhang der „Gedichte“ gehören. Vielmehr, wie Goethe seinen „Götz“ in dreifacher, seine „Iphigenie“ in zwiefacher Fassung seinen Werken einverleibt hat, so hat die Öffentlichkeit gewiss ein unbezweifelbares Anrecht auf die Kenntnis dieser, in ihrer vollen Breite unwillkürlich noch mehr literarischen, als der dramatischen Wirkung angepassten, dennoch aber dichterisch hoch bedeutsamen, ursprünglichen Fassung des Lohengrin-Gedichtes. Gehört sie nun auch zugestandenermassen nicht in den Zusammenhang der gegenwärtigen Publikation (der „lyrischen“ Gedichte), so würde doch der Wunsch nach ihrer Veröffentlichung bei den einzig dazu berechtigten Herausgebern sicherlich eine willige Erhörung finden, befände sich die Handschrift überhaupt in ihren Händen und nicht vielmehr in fremdem Privatbesitz, — auf noch so rechtmässigem Wege der Schenkung von Hand zu Hand. Der Meister hat diese älteste Lohengrin-Handschrift seiner Zeit seinem jungen Freunde Karl Ritter geschenkt, der sie wenige Jahre darauf an einen Bekannten weggab, nach dessen Tode (1859) sie an einen dritten und von diesem an einen vierten Besitzer gelangte, dessen Erben nunmehr den kostbaren Schatz hüten. In der Kette dieses Besitzwechsels fehlt bloss das letzte abschliessende Glied, durch welches die so überaus wertvolle Handschrift wieder an ihren Ausgangspunkt zurück, an die Angehörigen des Meisters käme, denen doch einzig das Veröffentlichungsrecht zusteht. Am besten würde sich dafür ein autographisch getreuer Abdruck auf phototypischem Wege — durch die Breitkopf & Härtelsche Firma — empfehlen, wie er der „Meistersinger“-Dichtung in ihrer ältesten Gestalt durch die Schottsche Verlagshandlung in dankenswerter Weise zuteil geworden ist.

Wir brechen hier ab und behalten uns für einen weiteren Artikel die Betrachtung der politischen Gedichte des Jahres 1848/49, sowie die Gedichte der zweiten Lebenshälfte vor, d. h. also dem Umfange nach des eigentlichen Hauptinhaltes des Bandes „Gedichte von Richard Wagner.“

Schluss folgt



DIE SOZIALE LAGE DER DEUTSCHEN ORCHESTERMUSIKER

von Paul Marsop-München

Schluss[1])

IV.

Im Jahre 1897 schloss der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband" das erste Vierteljahrhundert rüstigen, fruchtbringenden Schaffens ab. Die damals herausgegebene Festschrift beginnt mit den Worten: „Fünfundzwanzig Jahre sind vergangen, seit die deutschen Musiker zu der Überzeugung gelangten, dass, wenn ihnen in ihrer so arg bedrückten Lebenslage überhaupt geholfen werden sollte, dies nur auf dem Wege der Selbsthilfe geschehen könnte." Sofern etwas dazu beizutragen vermag, die von Tag zu Tag wachsenden allgemeinen Sympathieen für die Sache der Orchestermusiker noch zu steigern, sie im besten Sinne des Wortes populär zu machen, so ist es der Umstand, dass sie nicht nach Art der Vertreter anderer in wirtschaftliche Bedrängnis geratener Berufsstände die Hände sinken liessen und alles Heil von der Unterstützung durch Dritte, beziehentlich durch das Gemeinwesen erwarteten, sondern, so gut es gehen wollte, sich durch eigene Kraft ins Freie zu kämpfen suchten. Je grösseren Eifer sie dabei entwickelten, je mehr haben sie Anspruch auf ausgiebige öffentliche und private Förderung ihrer Interessen — jetzt, da sich zur Genüge herausgestellt hat, dass in diesem Falle die Selbsthilfe nur verhältnismässig geringe, also unzureichende Ergebnisse zu zeitigen vermag. Die Lösung der Notstandsfrage wird demgemäss zu finden sein in einem ergänzenden Zusammenwirken von fortgesetzten Anstrengungen, denen sich die Musiker zu unterziehen, von Massregeln, die Bühnenleiter, städtische Behörden wie auch parlamentarische Körperschaften zu treffen, und von werktätiger, opferwilliger Teilnahme, die die vielen Tausende deutscher Kunstfreunde, insonderheit soweit sie mit Glücksgütern reichlicher bedacht sind, zu bekunden haben. Hierbei wird, wie immer, wenn etwas Ordentliches, erheblichen und dauernden Nutzen Stiftendes erreicht werden soll, nicht ein in allen Regenbogenfarben schimmerndes goldglänzendes Luftschloss auf eine Wolkenwand zu projizieren, sondern an Gegebenes anzuknüpfen und Vorhandenes weiter auszubauen sein.

---

[1]) Siehe „Musik" Jahrg. IV, Heft 13 und 14.





IV. 17

FERDINAND LÖWE

FESTDIRIGENT DES 41. TONKÜNSTLERFESTES DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN GRAZ





WILHELM KIENZL

Zwei ausgezeichnet organisierte Wohlfahrts-Einrichtungen hat der in vielen Lokalvereinen über ganz Deutschland verbreitete, mit einzelnen Gruppen, gleichsam als vorgeschobenen Posten, auch über die Reichsgrenze hinausgreifende „Allgemeine deutsche Musiker-Verband" ins Leben gerufen: die „Pensionskasse für Musiker" und die „Unterstützungskasse für Musiker-Witwen und -Waisen". Beide bewährten sich vortrefflich, die erstere jetzt schon seit 32, die letztere seit 24 Jahren. Die Eintrittsgelder und die monatlich abzuliefernden Beiträge sind sehr gering, die Vorteile: Alters- und Invalidenpensionen, Sterbegelder, laufende Unterstützungen für die Hinterbliebenen verhältnismässig ansehnlich. Zur Stärkung des Fonds der Witwen- und Waisenkasse wurde von dem langjährigen, hochverdienten Verbands-Präsidenten, Herrn Kapellmeister Thadewaldt, im Jahre 1886 der Frauenverein „Mildwida" begründet, der nach Massgabe der vorhandenen Mittel in einzelnen Fällen bedürftigen, ihres Ernährers beraubten Familien auch Sonderunterstützungen bewilligt.

Besagte zwei Wohlfahrts-Einrichtungen verfügen über nennenswerte Kapitalien. Doch diese würden bis heute beträchtlich höher angewachsen sein und somit eine nachdrücklichere Hilfe ermöglichen, wenn nicht zahlreiche, vorwiegend jüngere Musiker es seither noch versäumt hätten, sich als Mitglieder jener Kassen einschreiben zu lassen — in tadelnswerter Verkennung der Pflichten, die sie gegen ihre Angehörigen und die sie gegen sich selbst haben. Ich verkenne nicht, dass bei einem äusserst spärlichen Einkommen eine jährliche Verausgabung von achtzehn, bezüglich neun Mark ein empfindliches Opfer bedeutet. Aber wie ich es für meine Schuldigkeit halte, alles hervorzuheben, was zugunsten der Musiker spricht, so muss ich anderenteils auch ehrlich und offen sagen: es sind mir nicht wenige Musiker bekannt, die bei Anwendung eines vernünftigen Sparsystems, ohne sich sonderliche Entbehrungen aufzuerlegen, die angeführten Beiträge aufzubringen fähig wären, es jedoch vorziehen, so ziemlich alles ins Wirtshaus zu tragen, was nicht der regelmässige Tagesbedarf verzehrt. Diese Leichtsinnigen haben kaum ein Recht, sich über ihre Lage zu beklagen. Es gibt genug Arbeiter, die sich auch unter unsicheren Erwerbsverhältnissen rechtschaffen quälen, gelegentlich darben, und es dabei nicht nur verstehen, die paar Groschen für die gemeinnützigen Zwecken dienenden Kassen auf die Seite zu legen, sondern sich auch von Zeit zu Zeit eine bescheidene Erholung gönnen, ohne etwas auf Kredit zu nehmen. Dazu gehört allerdings auch das Unterrichtetsein über das, was ich die Wirtschaftslehre für den Tag nennen möchte: eine praktische Schulung durch mündliche Belehrung und durch das Lesen geeigneter Schriften, wie sie sich der Arbeiter, der seine Abende frei hat, leichter verschaffen kann. Vielleicht ist es möglich, vornehmlich in grösseren

Städten, früher oder später Musikerheime einzurichten, in denen einerseits der stellenlose Instrumentalist gegen ganz geringes Entgelt, der in Stellung befindliche, ledige gegen etwas höhere, doch auch bescheidene Bezahlung auf Zeit und Weile ein erträgliches, anständiges Unterkommen fände — und wo andererseits jeder zur Gilde Gehörende in einer kleinen, passend zusammengestellten Bibliothek und bei einem Pfleger, der auch fähig wäre, kurze aufklärende Ansprachen und Vorträge zu halten, sich Rats erholen könnte.

Neben den Leichtsinnigen, Haltlosen und Genussüchtigen gab es indessen auch eine gar nicht unerhebliche Zahl von Gutgearteten, aber Lauen und Gleichgültigen, die es bisher versäumten, der durch jene Wohlfahrtseinrichtungen gebotenen Lebenserleichterungen sich teilhaftig zu machen. Wie sind diese aufzurütteln? Am besten durch das Beispiel. Und zwar durch das Beispiel, das nicht nur von den titulierten, engeren Berufsgenossen, den Kammermusikern und Kammervirtuosen, sondern auch von denen gegeben werden müsste, die als Schaffende von Eigenart und Charakter und als führende Kapellmeister unserem Musikleben seine Bedeutung und seinen Glanz verleihen. Wären die Richard Strauss und Schillings, Pfitzner und Reger, Mottl und Weingartner, Nikisch und Mahler in die Mitgliederlisten des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes und in die seiner Unterstützungskassen eingereiht, so würden binnen kurzem Tausende von neuen Einzeichnungen erfolgen. Auch dem Musiker ist die kleinste Förderung durch die Tat ein kräftigerer Ansporn als die schönsten, bestgefügten Reden, in denen man ihn seiner Sympathieen versichert. Für Künstler, wie die Genannten, ist die in Frage stehende Ausgabe verschwindend. Sie haben es in der Hand, durch ihren Beitritt ganz unermesslichen Segen zu stiften. Befürworten möcht ich auch, dass die Musikschriftsteller und -kritiker sich nicht ausschliessen. Je mehr die Musiker jedes Kreises und jeder Leistungsstufe gewahr werden, dass dem redlichen Kritiker die Kunst nicht sowohl ein Drehgestell mit hundert zum Aufhängen von Feuilletons und Witzketten dienlichen Handhaben, sondern Herzenssache ist, und dass er mit denen fühlt, die ihm die edelsten Genüsse vermitteln, um so besser wird sich das gegenseitige Vertrauensverhältnis wieder befestigen, das in den letzten Jahrzehnten oft durch die masslosen Ausfälle der kaum je mit dem gespendeten Lob zufriedenen, vielfach eitlen, untereinander eifersüchtigen und ohne rechte Veranlassung überkochenden Künstler, zumeist aber durch leichtfertiges und würdeloses Gehaben der Kritiker erschüttert worden ist. Wie ich es mir zur Ehre anrechne, mich beim Musiker-Verband als Mitglied anzumelden, so hoffe ich in diesen Blättern bald von zahlreichen Beitrittserklärungen werter Kollegen berichten zu können.

Verschwiegen werden darf's freilich nicht, dass der und jener durchaus nicht engsichtige und engherzige Künstler sich just von einer reinlichen Scheidung zwischen Musikern und mehr oder minder schlechten, auf der Grenze vom Scharwerken zum Bierfiedeln stehenden Musikanten eine Klärung der Lage und im Gefolge davon eine Besserung der Verhältnisse der moralisch sauber ausgebürsteten Existenzen verspricht. So gern und so entschieden ich mich sonst auf die antidemokratische Seite stelle: in diesem Falle ist mir's nicht möglich. Wo es um Leben und Sterben geht, hat auch die berechtigte Abneigung des Kulturmenschen gegen jegliche Art von Ungewaschenheit zurückzutreten. Wollten die Herren die Güte haben, für einen Augenblick in die Haut von unsereinem zu schlüpfen! Was für konfiszierten Gesichtern begegnen wir nicht nur dort, wo den Reportern der Taglohn ausgezahlt wird, sondern auch in der Wiener „Concordia", im „Verein Berliner Presse", bei sogenannten literarischen Kongressen in München, Dresden oder Bremen! Wir, die wir streng auf Standesehre halten, schütteln solch Gesindel derb, rücksichtslos von den Rockschössen ab, wenn es wagt, sich an uns zu klammern. Aber wir wollen und können selbst die Leute, die sich zwar um eine gesetzlich verhängte Strafe eben noch herumschlängelten, doch in einem motivierten Gerichtsbeschlusse des nicht gentlemanliken Verhaltens für schuldig erklärt wurden, aus dem „Journalisten- und Schriftsteller-Verein" oder ähnlichen, mit mannigfachen Wohlfahrtseinrichtungen ausgestatteten Anstalten nicht hinauswerfen. Wir sollen ihnen die Möglichkeit offen halten, sich, wenn's anders geht, wieder emporzuarbeiten, bezüglich sie davor behüten, nach einem endgültig verkrachten Berufsleben der Armenpflege anheim zu fallen oder ins Gefängnis zu wandern. Darum sieht man in den Registern jener Vereine die erlauchtesten Schriftstellernamen eingetragen — mitunter nicht weit von unbestreitbar anrüchigen. Von unten auf hat man zu bauen, meine Herren, auch wenn wir beim Fundamentieren jeweilig im Grundwasser waten müssen. Verachtet mir darum auch die Musikanten nicht! Bleibt's ihnen gewahrt, den Fuss wenigstens auf die unterste Sprosse der Leiter setzen zu können, so ist's immerhin nicht ausgeschlossen, dass sie wieder einmal zu der Region emporklimmen, wo der Musiker in reiner Luft seinen Bogen frei auszieht.

Noch zwei Anregungen möchte ich in diesem Zusammenhange geben: nämlich dass der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband zum Zwecke der Ergänzung des durch seine Pensions- und seine Witwen- und Waisenkasse Geleisteten eine Spar- und eine Darlehnskasse begründe. Warum sollte der Musiker, wenn er den rechten Korporationsgeist hat, ohne den kein Stand sich vorwärts bringt, sein Erübrigtes nicht gewissermassen im eigenen Hause anlegen, anstatt bei einer öffentlichen Sparkasse oder bei einer

Hypothekenbank? — eine durch solide Geschäftsführung und mehrseitige peinliche Kontrolle gewährleistete Sicherung des Kapitals und der Interessen natürlich vorausgesetzt. — Der Grundstock des „Darlehnsfonds" wäre allein durch etliche milde Stiftungen begüterter Kunstfreunde zu schaffen. Auch abgesehen von Krankheitsfällen gerät der Musiker aus verschiedenen Veranlassungen nicht selten in Verlegenheit. Von den Ursachen hab' ich zuvor schon gesprochen: hier gilt es, das Instrument zu kaufen, dort vor dem Antritt einer neuen Stellung die, wenn Familie vorhanden ist, nicht unerheblichen Übersiedlungs-Auslagen zu decken, dort, wenn ein Sommer-Engagement abgeschlossen ist, die Reisekosten aufzubringen, dort unumgängliche Aufwendungen für Garderobe zu machen. Auch nur kleine Schulden, die der mittellose, unweltläufige Musiker gewöhnlich bei Wucherern kontrahiert, lassen ihn auf abschüssiger Bahn rasch in die Tiefen gleiten, aus denen er sich nicht mehr emporzuringen imstande ist, wo er untergehen muss, brotlos oder in der Befleckung eines als einziges Erbteil überkommenen ehrlichen Namens. Ein zinsfrei gewährtes Darlehn, das zurückzuzahlen der Schuldner nicht gedrängt würde, bedeutete in derartigen Fällen häufig nicht sowohl eine wesentliche Erleichterung des harten Lebenskampfes, als vielmehr die moralische Rettung eines Menschenlebens.

Auf die geschilderte Weise vermöchte der Deutsche Musiker-Verband seinen Organismus auszubauen, beträchtlich zu stärken und so zur Hebung der sozialen Lage der Orchestermusiker noch ansehnlich mehr als früher beizutragen. Sofern man seine Kreise nicht stört. Was sollen neben ihm noch andere Verbände, die schlechterdings eine Zersplitterung der Kräfte bewirken müssen, während doch im Hinblick auf die ausserordentlichen Schwierigkeiten, die sich unserer sozialen Reformarbeit auf allen Seiten entgegenstellen, ein Zusammenfassen und eine einheitliche Verwertung sämtlicher irgend verfügbarer geistiger und materieller Kampfmittel dringend geboten erscheint! Davon nicht zu reden, dass die, deren Gehirn nicht als Apothekenfachspind konstruiert ist, sicherlich alle Augenblick einen „Verband" mit dem andern verwechseln. Innerhalb des Deutschen Musiker-Verbandes sind ja auch Missgriffe begangen worden. Doch im ganzen hat er viel Gutes geschaffen und sich als eine durchaus lebensfähige Organisation erwiesen. Man verbessere, man vervollkommne seine Einrichtungen. Aber man lasse die dort ausgestreute Saat erst einmal ganz aufgehen, ehe man sich einem Neuen, Ungewissen zuwendet. Wer sich einem ethischen Zweck zuliebe nicht schlichten Männern unterzuordnen fähig ist — Männern, die sich bewähren, auch ohne dass sie mit einem Titel aufwarten oder in der Presse stündlich als Berühmtheiten angesprochen werden —, wem es mehr oder weniger nur darum zu tun ist, als Vor-



sitzender oder Schriftführer sich vor versammeltem Kriegsvolk in die Brust zu werfen, der befriedige seine Neigung zum Theaterspielen auf einem Felde, wo man mit Schwertern und Schildern aus Pappendeckel gegeneinander rennt, nicht auf einem, wo der Würgengel Not jährlich noch eine erschreckende Anzahl von Opfern dahinrafft.

Hundertmal habe ich dargetan, dass für unsere Zeit in der straffen Durchführung des Assoziationsprinzips das Geheimnis der meisten, die grosse Öffentlichkeit bewegenden Erfolge beschlossen liegt. Und keineswegs nur im Bereich politischen und wirtschaftlichen Ringens. Wie es der Sache des musikalischen Fortschritts äusserst abträglich war, dass man mit dem Aufmauern und Wiederabrüsten der Dutzende von Wagner-, Liszt-, Hugo Wolf-, und anderen Vereinen unnütz Zeit, Kraft und Geld vergeudete, anstatt sich den durch jene Namen angedeuteten Aufgaben im gegebenen Generalrahmen des von Franz Liszt zur Pflege aller fortschrittlichen Bestrebungen gegründeten „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" zu widmen: so würde die Hebung der sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker arg verzögert und erschwert werden, wenn man wieder einmal, im Widerspruch mit den einfachsten strategischen Regeln, die Kampflinie unnütz in die Breite streckte.

Mit den charakterisierten, im wesentlichen durch die Musiker selbst nachhaltig zu fördernden Bestrebungen, bewährte Wohlfahrtseinrichtungen für den ganzen Stand ausgiebig nutzbar zu machen, müssen nun die Schritte derer parallel gehen, an denen es ist, den Instrumentalisten ein ihren Leistungen angemessenes Jahreseinkommen zu sichern.

Wenn ich den Satz aufstelle, dass den in den Orchestern der Hoftheater und der grösseren Stadttheater tätigen Künstlern mit Rücksicht auf ihre Leistungen wie auf die allgemeinen Lebensverhältnisse der Gegenwart durchschnittlich an Gehalt das Doppelte von dem gebühre, was sie heute beziehen, so werde ich damit anfänglich wohl auf einigen Widerspruch stossen. Keineswegs bei denen, die selbst Musiker sind und sich ein fachmännisches Urteil darüber zu bilden vermögen, was ein Instrumentalist in seinem Wirkungskreise an Kraft und Können einsetzt. Doch auch anderweitig wird man binnen kurzem der hier vertretenen Ansicht beipflichten, zumal wenn man in Erwägung zieht, dass eine solche Steigerung des Einkommens in ungefähr richtiger Proportion zu der seit einigen zwanzig Jahren stufenweise erfolgten Erhöhung der Bezüge der Dirigenten stehen würde. Vor zwei Dezennien waren ein Hans Richter, ein Felix Mottl, ein Hermann Levi kaum besser gestellt, als es heute im Wiener, Berliner, Dresdner Hoforchester die ersten Konzertmeister sind. Eine Aufbesserung

des Gehaltes der Hof- und Kammermusiker in der angegebenen Art wäre also prinzipiell nichts weniger als ein „Novum", sondern schlechthin die logische Weiterführung einer von massgebender Seite als gerecht und notwendig erkannten und daher bereits begonnenen Reform. Die dritte Etappe auf diesem Reformwege wird dann durch die gleichfalls von den Zeitumständen gebotene Verbesserung des Loses der Opernchoristen bezeichnet sein.

Woher nun die Mittel nehmen, um diese unabweisbaren Ausgaben zu decken? Wer von den Gesamtetats der deutschen Hofbühnen ein klares Bild hat, muss sich sagen, dass sie, wie die Dinge liegen, vorderhand keine ansehnlich stärkere Belastung vertragen. Die Kosten der Theaterführung werden aufgebracht durch den Verkauf der Eintrittskarten und die von den Fürsten bewilligten Zuschüsse. Die Billettpreise sind im allgemeinen bereits derart heraufgegangen, dass sie wohl aufrecht erhalten, aber bis auf weiteres nicht erheblich erhöht werden können. An sich haben auch die aus den Kabinetskassen fliessenden Summen allgemach ein kaum zu überbietendes Maximum erreicht. Eine Verpflichtung für einen Regierenden, zum Unterhalt seines Hoftheaters eine angemessene Summe beizusteuern, ist ja überhaupt nirgends verfassungsrechtlich anerkannt. Hingegen dürfte man so ziemlich in allen Bundesstaaten bei der Festsetzung der Zivilliste der Erwägung Raum gegeben haben, dass sich der Fürst aus freiem Entschluss seinem Hoftheater als hochherziger Gönner erweisen werde. Denn das Defizit der Jahresabrechnung einer grösseren, unter künstlerischen Gesichtspunkten zu leitenden Bühne ist heutigestags obligatorisch. Doch das Opfer, das die Begleichung dieses Defizits bedeutet, wird zu einer Quelle wirtschaftlicher Vorteile für weite Kreise. In Zahlen ausgedrückt: waltet in einem Theater der rechte künstlerische, seinen Ruf innerhalb und ausserhalb der deutschen Grenzen verbürgende Geist, so bringt ein Defizit von 500000 Mark fünf Millionen ins Land herein. Ich verweise auf Dresden, das, so lange die Hochblüte seiner Oper dauerte, seine zahlreiche, sehr begüterte, mit vollen Händen Geld ausstreuende englisch-amerikanische Kolonie von Tag zu Tag wachsen sah. Doch wie, wenn einerseits die Fürsten, die ja aus den ihnen zur Verfügung stehenden Fonds auch die Aufwendungen für die Pflege der bildenden Künste, für alle Repräsentationszwecke, Akte der Wohltätigkeit, Ehrengeschenke und anderes mehr zu bestreiten haben, ihre den Hoftheatern geleisteten Zuschüsse nicht weiter zu verstärken fähig sind, und wenn andererseits eine von der Gerechtigkeit schon längst gebotene gründliche Regelung der Gehaltsverhältnisse der Hofmusiker wieder eine neue beträchtliche Mehrausgabe erfordert? Eine Mehrausgabe, zu der man sich baldigst entschliessen muss, sofern nicht die Grundlage moderner Opern-

institute, die Leistungsfähigkeit des Orchesters, ihre Tragfestigkeit verlieren soll.

Ist jemals ein Bühnenleiter auf den doch eigentlich recht naheliegenden Gedanken gekommen, die Hauptposten seines Etats unter sich „umzuwerten“, so hat er nicht recht daran getan, ihn der Öffentlichkeit vorzuenthalten, ihn nicht praktisch auszuführen. Muss denn Jahr für Jahr bis in alle Ewigkeit im wesentlichen der gleiche Bruchteil für die Gagen der Sänger, der gleiche für die Besoldung der Instrumentalisten, der gleiche für die Ausstattung angesetzt werden? Die Kunst hat einen neuen Kern, der Spielplan ein anderes Gesicht bekommen — Faktoren, die früher stark mitsprachen, sind zurückgetreten; andere, die ehedem vielfach nur eine zweite, eine begleitende Rolle spielten, stehen heute im Vordergrund: warum wird diesen durch die neuere Entwicklungsgeschichte bewirkten Verschiebungen nicht Rechnung getragen? Wozu brauchen wir, allen Ernstes gesprochen, noch das Ballett? Es hat sich historisch ausgelebt und ist nur noch für Ausgelebte da — für die drei, vier hochbejahrten, halbgelähmten, lüsternen Gecken auf ihren Stammplätzen in der ersten Parkettreihe. Wie lange sind die Zeiten schon dahin, in denen die Pantomime noch Ausdruckskunst war! Was ist übrig geblieben? Ein fades Füllsel, eine leere, langweilige Figurentechnik, eine sinnlose Zehengymnastik. Zur Epoche des Metastasio, zur höfischen Theatralik des französischen Barock und Rokoko, auch noch zur „Grossen Oper“ der Spontini und Meyerbeer gehörte das Ballett: was soll uns diese vor zwei Jahrhunderten zur Belustigung einiger Hirschgartenbesitzer und ihrer Günstlinge eingeschleppte, inzwischen längst vertrocknete welsche Marktware, da doch jetzt das damals von den theatralischen Genüssen ganz ausgeschlossene Volk im Theater ein sinnvolles Spiel zu schauen begehrt, da doch eine deutsche Kunst herrschend geworden ist? Um den Fandango in den „Nozze di Figaro“, die Ballszene im „Don Giovanni“, die kleinen Tanzstellen im „Freischütz“, in der „Euryanthe“, im „Hans Heiling“, die mythologischen Phantasiebilder des Venusberges und den Walzer in den „Meistersingern“ wiederzugeben, um die Gruppierungen und Reigen in Werken der heute schaffenden Tondichter lebensvoll auszugestalten: dazu ist doch kein Korps der Rache in fleischfarbenen Trikots und gesteiften Tüllröckchen und am allerwenigsten die kostspielige italienische oder italienisierte Solo-Balletteuse nötig. Das lässt sich alles intelligenten Choristen und Statisten beiderlei Geschlechts recht gut anlernen. Was die Choristen bei der Durchführung dieser Aufgaben an Sicherheit des Auftretens, Beweglichkeit und individuell abgetöntem Spiel gewännen, das würde ihnen für ihre Mitwirkung in den dramatisch bewegten Partieen der Oper recht sehr zustatten kommen — da sie doch hier nicht mehr als vor- und zurück-

marschierendes Tapetenmuster a tempo den Zeigefinger und die Nasenspitze gegen die Soffiten strecken, sondern Menschen verkörpern sollen. Welcher Gewinn erwüchse ferner für den Regisseur daraus, dass er in Volksauftritten, in denen man seit der Ära der Meininger die Bühne bis ins letzte Winkelchen mit Kostümträgern verstopft, nach der Entfernung des überflüssigen Balletts seine Leute in charakteristisch sich heraushebenden Gruppen sinngemäss über den Plan hin verteilen könnte!

Weg also mit dem starren, mühsam galvanisierten Pirouetten-Gesindel! Und die Hälfte des Ballettfonds zu den Orchester-, die andere Hälfte zu den Chorgagen geschlagen! Wie wäre es weiterhin mit einer relativ kleinen Herabminderung der Gagen der Gesangssolisten, zum Besten der Kollegen unterhalb der Rampe? Vor Erregung bebende Stimmen dringen an mein Ohr: „Wie denn? Sollen etwa die uns übrig gebliebenen paar guten Kräfte, die uns das Publikum ins Haus ziehen, auch noch über den Ozean entweichen? Mit schwerer Mühe vermögen wir sie festzuhalten, trotz der gewiss unsinnig hochgetriebenen Bezüge!" Ew. Exzellenz, und Sie, bestverehrter Herr Direktor, mögen gütigst gestatten: wer hat denn die Bezüge so unsinnig hochgetrieben? Haben Sie mit den Herrschaften direkt verhandelt? Selten oder nie. Die Agenten hatten ihre Hand im Spiel. Warum nahm denn der wohllöbliche deutsche Bühnenverein den seinerzeit durch Baron von Perfall gestellten Antrag, die Agenten auszuschalten, nicht an? Wo steht geschrieben, dass ein untadelhafter Kavalier es sich mit nur zu begreiflichem Widerwillen abgewinnen müsse, untergeordneten, sich durch Halsabschneidereien bereichernden Kreaturen freundliche Worte zu sagen und sich dabei von ihnen ausbeuten zu lassen? Geben Sie einem und dem anderen Ihrer Kapellmeister und Regisseure von Zeit zu Zeit zwei Wochen Urlaub; schicken Sie sie in die Abgangsprüfungen der Konservatorien, in die kleinen Nester, wo die frischen, ungelenken Begabungen auftauchen; fesseln Sie die Ihnen auf diesem Wege zuzuführenden Neulinge für eine Reihe von Jahren an Ihr Theater; verordnen Sie, dass ihnen nicht sowohl von schlechten Klavierspielern Partieen eingebläut als vielmehr von guten, für Ihr Institut zu verpflichtenden Gesanglehrern die Stimme geschmeidigt werden solle: dann werden Sie bald eine verlässliche Truppe aufs beste verwendbarer Künstler beisammen sehen, mit denen Sie in den Proben sogar deutsch reden können. Dann werden Sie zugleich den über Gebühr aufgeschwollenen Etat für die Gesangssolisten auf sein natürliches Grössenverhältnis zurückgedrängt und für die Aufbesserung der Orchestermitglieder wiederum einen gewichtigen Batzen erübrigt haben. Was Amerika betrifft, so seien Sie, bitte, nur ganz ohne Sorge. Die Yankees wollen gar keine tüchtigen Leute; sie begehren nur Stars, also abgestempelte Berühmtheiten mit bereits nervös gewordenem Kehlkopf.

Zum dritten vermöchten die Hoftheater-Intendanten und ebenso die Stadttheater-Direktoren, die jenen bisher den Routinekarren im gleichen Geleise getreulich nachgeschoben haben, den Orchesteretat noch recht hübsch auszurunden, wenn sie den Maschinenmeister und den Kostümschneider in Zukunft etwas straffer hielten. Diesen beiden Herren wird verhältnismässig viel zu viel Geld nachgeworfen. Mit den führenden Musikern der Streicher- und Bläserpulte verglichen, sind sie nur Künstler zweiten Ranges. Es ist für die Wirkung von Mozarts wunderherrlicher Musik verwünscht gleichgültig, ob die drei Genien in der „Zauberflöte" auf einem Flugapparat heruntersausen, der dreitausend Mark gekostet hat, oder ob sie ganz fidel zu Fuss hereinspazieren; es macht aber sehr viel aus, ob das Orchester in jener Szene holprig und verdrossen oder rhythmisch genau und mit liebenswürdiger Grazie begleitet. Insgleichen stünde es einem Bühnenleiter besser an, dafür zu sorgen, dass die Bratschisten sich nicht mehr wehmütig zuzulächeln brauchen, wenn Florestan im Kerker ein Bissen Brot und ein Restchen Wein gereicht wird — als darauf bedacht zu sein, dass die Leonore und ihren Gatten pantomimisch bewillkommnenden Spanierinnen Atlasschürzen tragen und seidene Taschentücher schwenken. Sollten hinfüro auch die Leute keine Eintrittskarten mehr kaufen, die das Theater mit dem Panoptikum auf eine Stufe stellen, so würden sich ausreichend viel Mozart- und Beethovenverehrer an der Kasse melden, um alle Plätze zu besetzen. Diese würden erst striken, wenn es auch die Orchestermitglieder täten.

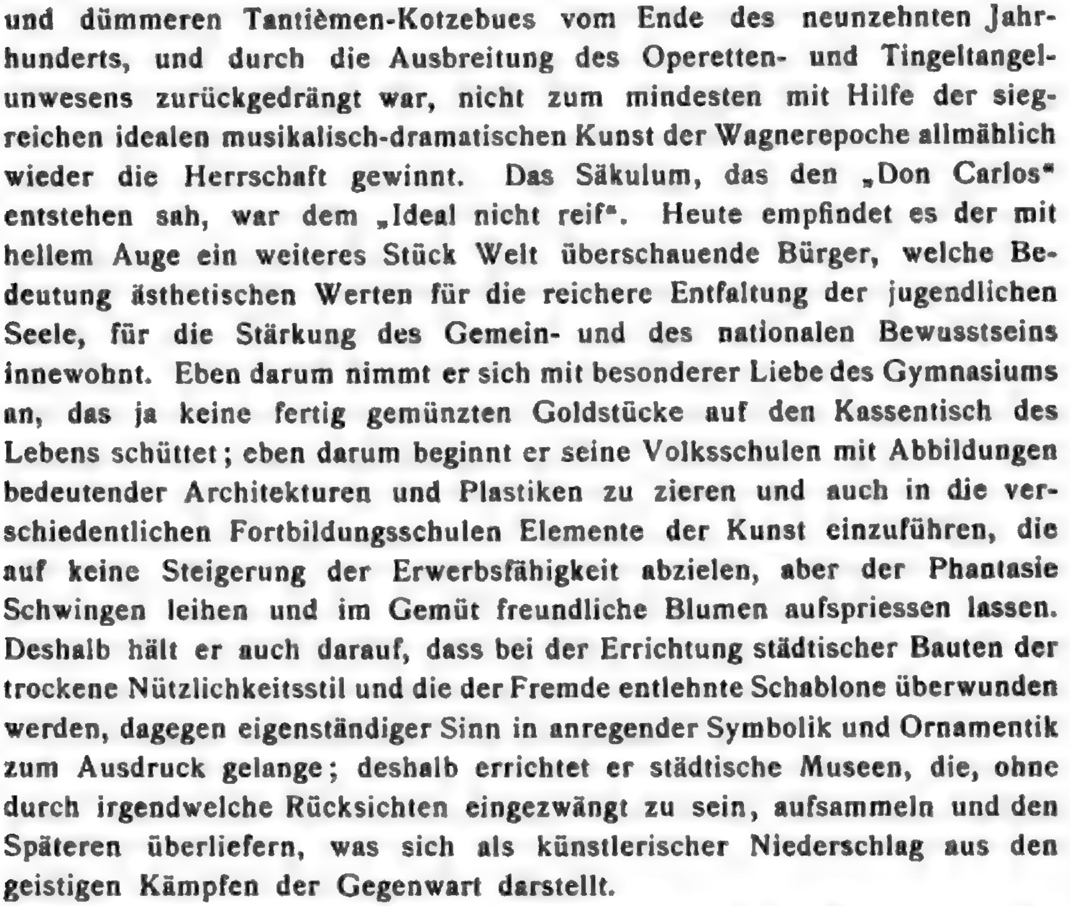
Für das Folgende muss ich notgedrungen etwas weiter ausholen.

Manche verfechten die Ansicht, es sei nicht zulässig, an dem, was die Hoftheater bieten, schärfere Kritik zu üben oder Vorschläge zu machen, die die Verwaltung und das Arbeitsgebiet dieser Institute angingen. Die Bühnengebäude gehörten der Krone; die allerhöchste Person ernenne den Mann ihres Vertrauens zum Intendanten oder Direktor, decke ihn, der auch ihre Anschauungen zu vertreten habe, mit ihrer Autorität, habe somit für ihn die weitestgehenden Rücksichten zu beanspruchen, und könne, wenn sie wolle, die Vorstellungen von heute auf morgen ohne Angabe von Gründen abbrechen lassen. Diese Theorie wäre unanfechtbar, wenn, wie es vor grauen Zeiten der Fall war, die Besucher noch heute lediglich als Gäste im Hause des Landesherrn verweilten. Da jedoch der Leiter des Hoftheaters jedem, der sich zeitig meldet, die Aufführungen gegen Entgelt zugänglich macht, mit ihm bei klar definierter Leistung und Gegenleistung ein Rechtsgeschäft abschliesst, ist die durch ihn geregelte Tätigkeit des Institutes ein gewerblicher Betrieb wie jeder andere. Somit

hat es die Entwicklung der Dinge mit sich gebracht, dass ein eigenartiger gewerblicher Betrieb geradeswegs von der Krone resultiert. Ein Zustand, der sein Missliches hat und in einer Epoche, die auf geklärte Verhältnisse dringt, für die Dauer nicht aufrecht zu erhalten ist. Auf der einen Seite spricht der Intendant mit allem Recht: in diesem Heim der Kunst, das dem Regenten gehört und nicht zum wenigsten seiner Jahr für Jahr bewiesenen Freigebigkeit sein Ansehen und seinen Glanz verdankt, müssen sein Wille, sein Geschmack, seine schaffenden und ausübenden Künstlern entgegengebrachten Neigungen oder Abneigungen, seine Anschauungen über Patriotismus, Sittlichkeit und ästhetisch Erlaubtes bestimmend sein. Auf der anderen Seite sagt, gleichfalls mit allem Recht, der nicht mehr in den Tagen der absoluten, sondern in denen der konstitutionellen Monarchie lebende Bürger: wenn in einem Hoftheater die Plätze gegen Lösung von Eintrittskarten zugänglich sind, und zwar bei noch höheren Preisen, als sie sonst in Betracht kommen, so hat es just so den geistigen, den künstlerischen Interessen des Publikums zu dienen wie jede andere Bühne. Ein modus vivendi auf dem Wege wechselseitiger Zugeständnisse ist nicht zu erreichen. Schon darum nicht, weil wohl das Publikum durch allerhöchste Anordnungen, Ge- und Verbote erfährt, wie der Fürst denkt, dieser aber von den in der Bürgerschaft gehegten Ansichten nur das erfährt, was ihm seine nähere Umgebung mitzuteilen für gut befindet. Was die Kritik als berufener Sachwalter des Publikums in künstlerischen Angelegenheiten schreibt, das braucht der Monarch, da er besseres und wichtigeres zu erledigen hat, nicht zu lesen. Weshalb ich für mein Leben gern wenigstens einmal auf einen Tag Monarch sein möchte.

Bereits zu wiederholten Malen hab' ich darauf hingewiesen, dass es die Städte sind, welche die Erbschaft der Hoftheater anzutreten haben werden. Hier allein die Unkosten des Betriebes bestreitend, dort durch die Landtage gestützt. Gerade so, wie jetzt schon die „Königlichen“ Gymnasien und anderen Bildungsanstalten mehr und mehr gegen die städtischen zurücktreten. Die Schiller-Renaissance, zu der wir uns anschicken, mag diesen Prozess beschleunigen. Ehe von Rembrandt, von Bismarck, von Wagner als Erzieher die Rede sein konnte, hatte Deutschland Schiller als Erzieher. Der Dichter sprach von der Schaubühne als von einer „moralischen Anstalt“, somit, wenn man diesen Terminus aus dem Kantischen ins Gemeinverständliche überträgt, als von einem hochbedeutsamen Bildungs- und Kulturmittel. Ich kann hier diesen Gedanken nicht weiter verfolgen, muss mich also auf die Feststellung beschränken, dass die Schillersche Idee, nachdem sie eine geraume Zeit durch schläfriges, jeder geistigen Anspannung feindliches Biedermaiertum, durch die Kinderkrankheiten des wiedererwachenden Naturalismus, durch die schlechteren




und dümmeren Tantièmen-Kotzebues vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, und durch die Ausbreitung des Operetten- und Tingeltangelunwesens zurückgedrängt war, nicht zum mindesten mit Hilfe der siegreichen idealen musikalisch-dramatischen Kunst der Wagnerepoche allmählich wieder die Herrschaft gewinnt. Das Säkulum, das den „Don Carlos" entstehen sah, war dem „Ideal nicht reif". Heute empfindet es der mit hellem Auge ein weiteres Stück Welt überschauende Bürger, welche Bedeutung ästhetischen Werten für die reichere Entfaltung der jugendlichen Seele, für die Stärkung des Gemein- und des nationalen Bewusstseins innewohnt. Eben darum nimmt er sich mit besonderer Liebe des Gymnasiums an, das ja keine fertig gemünzten Goldstücke auf den Kassentisch des Lebens schüttet; eben darum beginnt er seine Volksschulen mit Abbildungen bedeutender Architekturen und Plastiken zu zieren und auch in die verschiedentlichen Fortbildungsschulen Elemente der Kunst einzuführen, die auf keine Steigerung der Erwerbsfähigkeit abzielen, aber der Phantasie Schwingen leihen und im Gemüt freundliche Blumen aufspriessen lassen. Deshalb hält er auch darauf, dass bei der Errichtung städtischer Bauten der trockene Nützlichkeitsstil und die der Fremde entlehnte Schablone überwunden werden, dagegen eigenständiger Sinn in anregender Symbolik und Ornamentik zum Ausdruck gelange; deshalb errichtet er städtische Museen, die, ohne durch irgendwelche Rücksichten eingezwängt zu sein, aufsammeln und den Späteren überliefern, was sich als künstlerischer Niederschlag aus den geistigen Kämpfen der Gegenwart darstellt.

In der Perspektive dieser Entwicklung liegen die Umwandlung der Hoftheater in städtische Bühnen, die dann vor den durch freie Unternehmer unterhaltenen den Vorrang einnehmen würden. Ferner in volkreichen Zentren mit regem geistigen Leben die Übernahme der grösseren, gutgeschulten, nur auf dem Podium des Konzertsaales tätigen Orchester in städtische Verwaltung. Letzteres wird natürlich rascher erfolgen. Gemeinwesen wie Wien, Berlin, München, Dresden brauchen eine grosse städtische, vorwiegend mit der Pflege der älteren und neueren symphonischen Literatur zu betrauende Kapelle. Gute Aufführungen symphonischer Musik durch die namhaften im Theaterdienst stehenden Orchester sind zu sehr von der Gunst des Zufalls abhängig. Was für eine zwangvolle Plage, inmitten aller Erfordernisse und Nöten des Opernspielplans einige Abende für die Konzerte, einige Vormittage für die Proben herauszuschälen! Und dies doch nur mit dem fragwürdigen Ergebnis, dass entweder die dem Konzert unmittelbar voraufgehenden Vorstellungen überhudelt oder die Konzerte ungenügend vorbereitet werden — was man dann durch ein flott elegantes Darüberhinweghuschen oder durch pathetische Theaterspielerei des Dirigenten vor dem weniger urteilsfähigen Teil des Publikums zu verdecken sucht.

Fest überzeugt bin ich davon, dass innerhalb einer kurzen Zeitspanne das Berliner Philharmonische-, das Münchener Kaim-, das Wiener Konzertvereins-Orchester in städtische Regie übergehen werden. Die Musiker werden dann, analog den Lehrern und den im Dienst der Kommunen beschäftigten Verwaltungskräften, städtische Beamte mit Pensionsberechtigung sein — wie jetzt bereits ihre Kollegen in Köln, Düsseldorf, Aachen, Leipzig, Freiburg, die allerdings, vornehmlich was Leipzig und Köln betrifft, auch ihrerseits durch eine Doppelwirksamkeit auf den Gebieten eines stark industriell gefärbten Theaterbetriebes und eines vielgestaltigen Konzertlebens überlastet sind. Vollzieht sich indessen die Entwicklung Kölns fernerhin mit gleicher Schnelligkeit, wie es während der letzten Dezennien geschah, so wird es in Bälde fähig sein, die Unterhaltungkosten für ein zweites Orchester zu tragen. Eine stattliche Summe könnte für diesen Zweck schon bereit liegen, wenn man hierfür einen mässigen Bruchteil der Riesensummen zurückgelegt hätte, mit deren Verpulverung man in der Ausschmückung des neuen Kölner Theatergebäudes einen vollkommen überflüssigen Luxus bei recht anfechtbarem künstlerischen Gelingen trieb. Wie denn überhaupt die seit 1871 wieder so rasch in Fülle und Behaglichkeit hineingewachsenen deutschen Städte es anscheinend ebensowenig leicht lernen, ihr Geld mit Geschmack und zur Befriedigung wirklicher, nicht eingebildeter Bedürfnisse auszugeben, als ein über Nacht reich gewordener Privatmann. Warum gerade das Üble, Undeutsche höfischer Kulissenmache im freien städtischen Wesen nachahmen — den öden Raumprunk, den hohlen Dekorationspomp? Ich bleibe bei den neuen Theatern und Konzertgebäuden: mussten das Schauspielhaus in Frankfurt, das Stadttheater in Dortmund, der „Rosengarten" in Mannheim so grossspurig in die Erscheinung treten? Hier wie dort würden die Gemeindebevollmächtigten für das Kunstleben ihrer Stadt unvergleichlich besser gesorgt haben, wenn sie dem Baumeister aus den Millionen des Voranschlags einige Hunderttausende herausgestrichen und damit die an allen drei Orten ziemlich im Argen liegenden Orchesterverhältnisse aufgebessert hätten. Zuerst der Kern, der Mensch — dann das Gehäuse, das Gewand. Dazu wäre, bei einem Minder von Vergoldung, plastischem Zierwerk, Farben- und Beleuchtungsspielerei der Eindruck der Aussen- und Innenarchitekturen fraglos sympathischer geworden. Das Prunkfoyer des Wiesbadener Theaters, die Faschingsimprovisation eines gutgelaunten Stuckateurs, verträgt überhaupt keine ernsthafte Kritik. Aber die Stadt hatte eine Riesensumme dafür ausgesetzt — und die Mitglieder der in städtischen Diensten stehenden Kurkapelle quälen sich recht kümmerlich durchs Dasein. Ist das eine gesunde Kunstpolitik?

Discite moniti! An manch eine städtische Vertretung wird während

der nächsten Jahre das Ansinnen gerichtet werden, erhebliche Kapitalien „für Kunstzwecke" zu bewilligen. Möge man in jedem Falle sorgsam prüfen, was von derartigen Forderungen und Plänen sich ins unentbehrlich Zweckmässige, harmonisch Prunklose oder gar schlicht Monumentale übersetzen lässt — und den Betrag für alles, was irgend entbehrlich wäre, was nur der lieben Eitelkeit ein Fest zu bereiten hätte, den auf gemeindliche Fürsorge direkt durch kontraktliche Vereinbarung, oder indirekt angewiesenen Orchestermitgliedern zugute schreiben! Den deutschen Städten durfte bisher niemand den Ruhm streitig machen, kraftvolle, verlässliche Stützen des grossen Werkes der Sozialreform zu sein; hoffentlich werden sie zu allen auf diesem Felde bereits erworbenen Ruhmestiteln sich auch den erringen, im Waltenlassen ausgleichender Gerechtigkeit sich dem Orchestermusiker derart hilfreich zu erweisen, dass er wieder mit frohem Herzen der Kunst dienen kann.

Schnell geholfen ist doppelt geholfen. Man entschuldige sich nicht damit, dass „augenblicklich kein Geld in der Kasse sei". Es werden ja kommunale Anleihen aufgenommen, nicht nur, um Krankenhäuser zu bauen und Kanalisationsanlagen fertig zu stellen, sondern auch um die Stadt zu verschönern. So verdienstlich es nun ist, einen kahlen Platz mit einem Brunnen zu schmücken oder einen öffentlichen Garten mit Edelpflanzen zu besetzen: die näherliegende Aufgabe wäre doch wohl die, das, was von Kunst bereits vorhanden ist, zu erhalten. Unter diese Rubrik gehört auch die materielle Sicherung und damit die ideelle Hebung eines tüchtigen Orchesterverbandes. Vom volkserzieherischen Standpunkt aus werden umsichtige Stadtväter des ferneren erwägen, dass man die schlimmen, encanaillierenden Einflüsse der bei der zweideutigen Haltung der Staatspolizeibehörden nicht so leicht zu unterdrückenden Tingeltangelmusik schwerlich durch ein heilsameres Gegengift bekämpfen kann als durch eine liebevolle Pflege guter Tonkunst. Bach und Beethoven machen so wenig moralisch als Dürer oder Goethe; doch sie verleiden das Behagen an abschmeckender Frivolität und an der Sphäre, in der sie gedeiht. Auch zum Kriegführen gegen den wahren „inneren Feind", gegen die alles zersetzende Gemeinheit, gehört Geld, Geld und abermals Geld. Sind aber beim besten Willen die Mittel zur definitiven Ausgestaltung eines lediglich auskömmliche Stellungen verbürgenden Besoldungsplanes für ein hinlänglich zahlreiches Orchester nicht gleich bereit zu stellen, so schaffe man vorerst ein annehmbares Provisorium, nicht durch Auszahlung einer einmaligen Gratifikation, die stets nach einer Trinkgeldabfindung schmeckt, sondern durch Gewährung angemessener Monatszulagen. Wobei sich's jedoch empfehlen möchte, die bindende Erklärung abzugeben, dass ein derartiges Provisorium ehenächstens von einer dauernd gültigen Vereinbarung

abgelöst werden würde. Denn es ist hoch an der Zeit, die Energie der Musiker neu zu beleben.

Es wurde oben die Erwartung ausgesprochen, dass etliche vortreffliche Orchester, die sich vorläufig auf eigene Gefahr durchschlagen, bezüglich von Unternehmern oder einer Gesellschaft von Kunstfreunden unterhalten werden, bald in den sicheren Hafen der städtischen Verwaltung einlaufen dürften. Bis dies geschehen, liessen sich die Musiker auch hier durch geeignete Massregeln provisorisch besser stellen. Vor allem durch die Abschaffung der kostspieligen, ihnen meist von den Agenturen aufgenötigten Solisten bei den grossen symphonischen Konzerten, unter Aufteilung der recht beträchtlichen, für diesen überflüssigen Aufputz ausgegebenen Summen an die Instrumentalisten. Die Solisten bedeuten das gleiche für jene Musikaufführungen, was die „historisch treue Ausstattung", die mit dreister Entstellung der Absichten Shakespeare's und Schillers in deren Dramen hineingequälten Zirkusaufzüge und die ganze Bilderbogen-Herrlichkeit im Wiesbadener Geschmack für das Theater sind. Grober Unfug. Zuerst schmeichelt man dem Publikum, das gar nicht danach begehrte, die Kinkerlitzchen ein, und, wenn man es daran gewöhnt hat, behauptet man: die Leute verlangten dergleichen! Das ist nur elende Sophistik der Musikagenturen, die ihre Kunden unterbringen wollen, denen sie für den Winter ein fünfzig- oder neunundneunzigmaliges Auftreten garantieren. Wie meine Freunde und ich oft genug dargelegt haben, verhält sich's in Wahrheit so, dass erstens das vermaledeite Klavierpauken, das Spieluhrgetändel um das dreigestrichene c herum, die picksüssen oder gallbitteren Liedchen am Flügel und die unfreiwillige Nachahmung von allerhand Tierstimmen auf dem Cello oder der Violine nicht zwischen symphonische Werke hineinpassen. Und dass zweitens Dirigenten wie Weingartner, Nikisch, Löwe doch wahrlich Mannes genug sind, um im Zusammenwirken mit Richard Strauss, Brahms oder Bruckner, Haydn oder Mozart „den Saal bis auf den letzten Platz zu füllen". Meistern wie d'Albert und Lamond hören wir ohnedies in einem für Kammermusik-Vorträge bestimmten Saal lieber zu, mit der stillseligen Andacht, die nur kleinere Gemeinden vereint. Ob die Kubelik und Rosenthal, wenn wir sie von dort vertrieben haben, wo wir uns mit Musik befassen, hinterher in der Maschinenhalle der nächsten Weltausstellung, in chambres séparées oder in Variétés konzertieren, das kann uns gleichgültig sein.

Den Orchestermusikern aber, die etwas auf Selbsthilfe halten, sei nachdrücklich anempfohlen, auch ihrerseits alles Erdenkliche aufzubieten, um die Solisten aus den symphonischen Konzerten endgültig zu entfernen. Indem sie hiermit der Kunst ein Liebes antun, werden sie sich zugleich einen sehr erheblichen materiellen Vorteil zuwenden.

Je eifriger die städtischen Behörden sich in der Sorge für das Wohl der Orchestermusiker zeigen, um so näher wird es begüterten Bürgern gelegt, durch Akte der Grossherzigkeit auch auf diesem Felde das Werk des sozialen Ausgleichs zu fördern. Beschämend wenig ist hier noch seitens derer geschehen, auf die das Wort gemünzt ist: Reichtum verpflichtet! Die zugunsten des Mainzer Orchesters errichtete Schott-Braunrasch-Stiftung, das Vermächtnis, das dem Pensionsfonds der Leipziger Körperschaft durch die letztwillige Verfügung des Rentners Klügel zufiel, die hochherzige Schenkung, die Pauline und Max von Erdmannsdörfer der Witwen- und Waisenkasse der Münchner Hofmusiker machten: das sind die gesamten namhafteren Spenden, von denen bisher in Deutschland zu berichten war.[1]) In England, Amerika, sogar im hinlänglich selbstsüchtigen Frankreich ist der wohlhabende, werktätige Kunstfreund fast schon eine typische Erscheinung geworden; bei uns betrachtet ihn die rüde, stumpfe Menge der Philister und Banausen als wunderliches Ausnahmewesen halb mit Scheu, halb mit Misstrauen. Erst neuerdings können die Museumsvorstände auch auf die Mithilfe bürgerlicher Mäcene rechnen, Maler und Bildhauer in ihren Ateliers auch landsgenössische Käufer erwarten. Kommt doch die Eitelkeit auf ihre Kosten, wenn der Besucher einer Privatgalerie schon von weitem die Manier eines bekannten Porträtisten erkennt, wenn in öffentlichen Sammlungen unter dem gespendeten Stück auf einem Täfelchen der Name des Gebers in Goldbuchstaben verzeichnet ist. Aber wie brächte man's mit Anstand fertig, die Guttaten, die man Musikern erwiese, auf seine Visitenkarte drucken zu lassen? Wäre ich ein Fürst, ich verliehe jedem den Orden der hl. Cäcilia, der zu gemeinnützigen Zwecken im Bereich der Tonkunst ein hübsches Sümmchen beisteuerte. Aber welcher Millionär begnügt sich mit dem „Vergelt's der Himmel" eines armen Schriftstellers? Ich kenne jemand, der seit geraumer Zeit von Pontius zu Pilatus vergebens herumläuft, um für einen hochbegabten, von Urteilsfähigen mit allem Recht als genial gerühmten Komponisten auf etliche Jahre ein Ehrengehalt von einigen Tausend Mark zusammenzubringen, damit er sich nicht im Frondienst einer Komödiantenschmiere zuschanden zu arbeiten nötig habe. Ist das nicht eine Schmach?

Über derartige Jämmerlichkeiten werden wir hinauskommen, sobald bei uns erst wieder der rechte Bürgerstolz rege ist, sobald sich die Charaktere mehren, die unbekümmert um die aus den Wolken herunterfallenden Belohnungen und um das Beifallsgekreisch der Massen freudig,

[1]) Durch verschiedene Zeitungen ging unlängst die Nachricht, dass ein polnischer Edelmann der Warschauer „Philharmonie" die Summe von 1 300 000 Rubel testamentarisch vermacht habe. Als Deutscher muss man diese Meldung mit einem Gefühl der Beschämung verzeichnen.

erhobenen Hauptes ein Opfer bringen. Der jetzt in der Bildung begriffenen neuen Kultur der Stadt des zwanzigsten Jahrhunderts wird eine auch zu Taten drängende ideale Gesinnung entspriessen. Nicht als ob die kleinen menschlichen Schwächen je aussterben könnten. Doch wie in der Blütezeit der italienischen Renaissance und der deutschen Hansa werden hochsinnige Männer bald wieder im Wetteifer Gutes und Heilvolles stiften.

Diesen „Mäcenen der Zukunft“ seien auch insbesondere die Wohlfahrtseinrichtungen des Deutschen Musiker-Verbandes ans Herz gelegt: seine „Pensionskasse für Musiker“ und seine „Unterstützungskasse für Musiker-Witwen und -Waisen“. Ebenso die „Spar-“ und die „Darlehnskasse“, deren Begründung ich oben empfahl. Vielleicht findet sich unter den mit Glücksgütern gesegneten Lesern dieser Zeitschrift einer und der andere, der ein gutes Beispiel gibt. Es ist ja das Tröstliche an der menschlichen Natur, dass nicht allein das Schlimme zur Nachahmung reizt.[1])

Auch auf indirektem Wege vermag man für die Orchestermusiker viel Nutzbringendes durchzusetzen. Vornehmlich, indem man die Konkurrenzfrage einer für alle Beteiligten gedeihlichen Lösung entgegenführt.

Was ist die Hauptursache davon, dass die Konkurrenz der Militärmusik den Zivilmusikern zuerst gefährlich, dann verhängnisvoll geworden ist? Die landläufige Meinung sagt: die seitens der höheren militärischen Stellen unverhohlen kundgegebene Abneigung dagegen, den Zivilmusikern Zugeständnisse zu machen. Nach meiner Anschauung: die einseitige, rückhaltlose Bevorzugung der Militärmusik durch das grosse Publikum.

Wieder lege ich den typischen Fall fest. Ein schöner Frühsommer- oder Herbsttag in einem mitteldeutschen Ort oder auch in der Reichshauptstadt. Am Vormittag: das Oberhaupt der Familie, deutsch-freisinnig, wettert in einer Besprechung mit Gesinnungsgenossen, auf seinem Bureau, in der Stammkneipe, dieweil er sich an einer eigenhändig aufgeführten Mauer von Grundsätzen festgerannt hat, blindlings und törichterweise gegen irgendeine gerade zur Verhandlung stehende, höchst notwendige Heeresverstärkung. Gegen Abend: vor die Wahl gestellt, ein von einem recht guten Orchester von Zivilmusikern oder ein von einer mittelmässigen, aber in glänzenden Uniformen auftretenden Militärkapelle gegebenes Gartenkonzert mit Frau und Nachwuchs zu besuchen, entscheidet sich der Gestrenge für das letztere. Er klatscht nach allen Nummern aus Leibeskräften und bietet dem Dirigenten in der Pause seine beste Zigarre an,

[1]) Der tatkräftige und ideenreiche Präsident des Verbandes, Herr Ernst Vogel (Berlin, Chaussee-Strasse 123) wird allen, die ein schönes Werk tun wollen, mit erschöpfender Auskunft über besagte Kassen gern zu Diensten stehen.



SIEGMUND VON HAUSEGGER



THEODOR STREICHER



E. JAQUES-DALCROZE

ZUM 41. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN GRAZ





OTTO TAUBMANN



PAUL ERTEL



RUDOLF BUCK



ZUM 41. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN GRAZ ○ ○ ○ ○



OTTO NAUMANN



JULIUS WEISMANN



GUIDO PETERS



RODERICH VON MOJSISOVICS



ZUM 41. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN GRAZ ○ ○ ○ ○

um sich mit ihm vor aller Welt in vertraulichem Gespräch zu zeigen. Die Familie fühlt sich in gehobener Stimmung. Die Frau des Mittelstandes schätzt die Musik nach dem Süssigkeitsgrad der Cornet-à-piston-Sentimentalität ein — etwa wie sie den Wert der Zeitung nach dem Tränengehalt des Romanes unter dem Strich anschlägt.

Diese sich über das Warum ihres Bestehens völlig unklare, aber nun einmal tief eingewurzelte Vorliebe breiter, in vieler Beziehung ausschlaggebender Schichten für die Militärmusik beweist zweierlei: einmal, dass die in den Zeiten der geistigen Weltherrschaft des Franzosentums auch bei uns eingedrungene Art, den blendenden Schein für das Wesen zu nehmen, leider noch nicht ausgerottet ist. Sodann: dass ungeachtet, oder wenn man so will, gerade wegen der allgemeinen Überflutung der deutschen Gefilde mit allen erdenklichen musikalischen Veranstaltungen der Durchschnittsgeschmack des Volkes sich in keiner Weise gehoben hat. Hätten die riesenweiten Kreise, die wir als die eigentlichen Brotgeber der Militärmusik in ihrer heutigen Verfassung zu betrachten haben, die Empfindung dafür, wie unzureichend, wie minderwertig — wenige Ausnahmen abgerechnet — die bei Konzerten der öffentlichen Beurteilung unterstellten Gesamtleistungen der Militärkapellen sind, dann würden sie ihre Gunst längst den Zivilmusikern zugewendet haben, unbeschadet der schmucklosen Inszenierung ihrer Darbietungen. Auch der Philister blamiert sich ungern. Nicht, dass er etwa viel klarer sähe, sobald man ihm nach den Regeln der Kunst bewiesen hat, dass er sich blamierte. Doch es gibt seiner Eitelkeit einen Stoss, wenn er von Sachverständigen hören muss, er sei sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges nicht bewusst gewesen. An wem hätte es nun gelegen, ihm zu sagen, dass der bevorzugte Gegenstand seiner Neigung ein Phantasiegebilde sei? An der Presse. Und warum hat die Presse ihre Schuldigkeit nicht getan? Weil auch über ihr, wie über so manchen Institutionen unseres als fortschrittsfroh und modern beweglich gerühmten Lebens in feierlich rhythmischen Schwingungen der Gewohnheitszopf pendelt. Sempronius obliegt es, die Opernvorstellungen zu besprechen. Cajus hat sich mit den Aufführungen von Oratorien, Symphonieen, Streichquartetten, Gesangs- und Klavierabenden zu befassen. Die Berichterstattung über Militärkonzerte, wie auch die über die Veranstaltungen kleinerer Vereine ist dem „Redakteur für den lokalen Teil" und seinen Reportern zugewiesen. Ich brauche wohl nicht zu befürchten, missverstanden zu werden. Kein Verständiger wird anregen, dass die bei der ungesunden Häufung von Opernvorstellungen und Solistenkonzerten ohnedies überlasteten Fachreferenten sich noch dauernd mit den Produktionen der Militärkapellen zu schaffen machten. Doch es hätte wohl schon längst einem Zeitungsbeherrscher der Gedanke

aufdämmern können, ob nicht einmal ein Sachkundiger sich davon überzeugen und darüber nach Pflicht und Gewissen berichten müsse, welcher Art denn die Hunderttausenden in Militärkonzerten täglich vorgesetzte musikalische Nahrung sei. Ob nicht auch hier wichtige Fragen der Volkserziehung auf dem Tapet stünden. Ob denn das, was sich in den als „vornehm" bezeichneten Konzertsälen abspiele und das, was in den unzähligen Unterhaltungslokalen vor sich ginge, wirklich wie durch eine chinesische Mauer von einander geschieden sei. Und mehr dergleichen. Während einer langen Praxis hab ich eine Unzahl Besprechungen von Militärkonzerten in Blättern jeder politischen Parteirichtung, in Residenz-, in Provinzorganen, in kleinen Kreisblättchen gelesen; fast nie fand ich etwas anderes als eitel Lob, scheffelweise ausgeschüttet. Mit anderen Worten: keineswegs in anfechtbarer, auf Entstellung der Wahrheit gerichteter Absicht, sondern schlechtweg in absoluter Unkenntnis alles im Gebiet der musikalischen Theorie, Technik und Ästhetik Wichtigen ist hier die öffentliche Meinung jahrzehntelang von Unberufenen irregeführt worden. Das grosse Publikum, dem wiederum die Fähigkeit mangelte, jene Berichte auf ihre sachliche Richtigkeit hin nachzuprüfen, wurde somit in seiner unbegrenzten Vorliebe für Militärkonzerte von Tag zu Tag mehr bestärkt.

Der erste und vielleicht der wichtigste Schritt zur Klärung der Lage wäre also der: dass die Herren Fachreferenten der Zeitungen, unter entsprechender Entschädigung für eine solche ausserordentliche Mühwaltung, von den Chefredaktionen verpflichtet würden, für kurze Zeit die Konzerte der Militärkapellen zu besuchen, und über das, was diese Kapellen heute in Wahrheit darstellen und leisten, in einigen zusammenhängenden Aufsätzen dem Publikum reinen Wein einzuschenken.

Ohne meinen werten Herren Kollegen irgendwie vorgreifen zu wollen, möcht ich hier nur etliche der Themen anführen, die voraussichtlich zur eingehenden Erörterung gelangen dürften. Die jedem musikalischen Feinempfinden hohnsprechende Verkoppelung zweier Gewalthaufen von Blech- und Holzbläsern. Die roh materielle Ausnutzung der schweren tiefen, der schrillen hohen Instrumente sowie des Schlagzeugs. Der mit arger Pietätlosigkeit verschwisterte Wahnsinn, Tonsätze klassischer Meister, deren Seele die Streicher sind, in Arrangements für Militärmusik spielen zu lassen. (Ouvertüre zur „Zauberflöte", Symphoniesätze von Beethoven.) Fafner contra Wagner: die Erwürgung der Instrumentation des „Lohengrin" und des „Parsifal." Des Königs Rock und der Operettencancan. Die Programme unserer Gartenkonzerte oder: Militär und Volksbildung. Die Pflege des Volksliedes und das Bänkelsangs-Potpourri. Frohsinn und Stumpfsinn in der Musik. Vom straffen und elastischen Rhythmus, und vom Hackmesser. Sommerbläser und Wintergeiger, oder: der Dilettantis-

mus in der Militärmusik. Mars und Apollo, oder: Musen und Militärtrommeln.

Unzähligen Militärkonzerten hab' ich beigewohnt. So weit ich jedoch zurückzudenken vermag, war mir dabei nur ein einzigesmal ein reiner und runder künstlerischer Genuss beschieden: als ich von der Kapelle des Wiener Deutschmeister-Regimentes Strausssche Walzer vortragen hörte. Zwar fehlten mir auch hier die Geigen, die Johann Strauss Vater und Sohn gar köstlich zu führen verstanden. Dafür wurde das Melos in all' seinen zarten Beugungen mit solch instinktiver Treffsicherheit aus der Form herausgeschält, wie das eben nur Österreicher als die begabtesten Naturmusiker fertig bringen. Meine sämtlichen übrigen Erfahrungen auf diesem Felde waren eine lange Kette von Verdriesslichkeiten und Ärgernissen. Dann und wann sah ich befähigte, dazu auch ersichtlich gut ausgebildete Dirigenten am Werk; aber auch diese scheiterten, wenn sie ein irgendwie wertvolles Tonstück der älteren und neueren Literatur wiederzugeben suchten, an dem nun einmal nicht zu begleichenden Widerspruche, der sich naturgemäss zwischen dem Charakter der mit einer und für eine bestimmte Instrumentation geborenen Komposition und den ihr hinterher aufgenötigten, gänzlich andersartigen, über Holz und Blech nicht hinausreichenden Darstellungsmitteln ergab. Der Militärkapellmeister muss also gute Musik verhunzen, ob er will oder nicht. Bleiben für die Aufführungen mit Bläsern die schönen alten Märsche, deren Typ sich für musikalische Ohren mit der Vielfarbigkeit des modernen Militärblechs auch nicht recht verträgt, und die gutartigen Tanzstücke: beide Kategorieen nehmen in den Programmen der Herren nur einen verhältnismässig geringen Raum ein. Bleiben ferner die überlangen witzlosen Potpourris, die schauderhaften sentimentalen Reisser, die widerwärtig trivialen Couplets und noch Schlimmeres. Und um wiederum für Konzerte, die in geschlossenen Räumlichkeiten stattfinden, mit Streichern nach Gebühr stramm zu studieren, dazu fehlt es dem Militärkapellmeister an Zeit. Er kann also auch hier selbst bei redlichstem Willen nur Halbes, Verschwommenes herausstellen, das demgemäss dem Zuhörer unklare Bilder gibt und ihn verwirrt, anstatt ihn zu erbauen. Die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel.

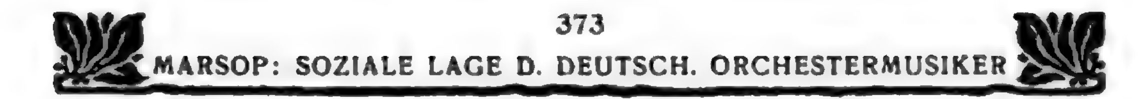
Das Gesamtergebnis: die Konzerte der Militärmusik in der heutigen Zusammensetzung der Kapellen sind der Entfaltung des Musiksinnes in breiten Volksschichten direkt verderblich, und üben, bei den geräuschvollen Massenwirkungen, auf die sie angewiesen sind, und bei der grossen Zahl der bevorzugten, in ästhetischer und ethischer Hinsicht anfechtbaren Programmnummern, auch auf die Gemütsbildung weiter Kreise einen ungünstigen Einfluss aus.

Ob die Militärmusik, wie sie sich gegenwärtig darstellt, als Heermusik noch ihrer Bestimmung gerecht wird, darüber steht mir kein Urteil zu. Ich muss da auf den ausgezeichneten Aufsatz verweisen, den Herr Generalmajor von Schmidt in den „Jahrbüchern für die deutsche Armee und Marine" veröffentlicht hat. (Märzheft 1904.) Es heisst da: „Mehr und mehr werden die Konzertaufführungen zur Hauptaufgabe der Militärmusik, während der Dienst als lästige und unbequeme Fessel empfunden wird." Und an anderer Stelle: „Die Militärmusik ist in erster Linie für unsere Leute da, in zweiter Linie für die Offiziere, und dann, wenn noch Zeit übrig bleibt, für die Konzertaufführungen. In Wirklichkeit aber findet das umgekehrte Verhältnis statt." Sehr streng urteilt der Verfasser daneben über die ausserdienstliche Tätigkeit der Militärkapellen. Er schreibt: „Nicht einmal in den „populären" Konzerten erfüllt die Regimentsmusik die Aufgabe, das Volk musikalisch zu erziehen."

Den überzeugenden Worten des Herrn v. Schmidt möchte ich noch die mir freundlichst übermittelte Meinungsäusserung eines anderen höheren Offiziers folgen lassen, der als ebenso schneidiger Soldat wie als warmer und verständnisvoller Musikfreund bekannt ist. Er schreibt: „Der heutige Militärmusiker dünkt mir eine lendenlahme Amphibie, deren rechtes Element weder der Dienst noch die Kunst ist. Der Dienst verlangt von jedem, der die Uniform trägt, die volle, ungeteilte Hingabe an die militärischen Pflichten, das bedingungslose Aufgehen im Waffenberuf. Aber auch die ausübende Kunst kann nicht mit dem halben Krafteinsatz des Mannes vorlieb nehmen. Sonst bleibt sie Flickwerk und Spiegelfechterei."

Ziehe ich aus diesen autoritativen Sätzen und aus meinen obigen Darlegungen das Gesamtergebnis, so muss ich sagen: eine für die Zivilmusiker gedeihliche Lösung der Konkurrenzfrage erblicke ich allein in einem durch motivierte Gutachten der berufenen Fachkritik vorzubereitenden Umschwung der öffentlichen Meinung betreffs der Einschätzung der Leistungen der Militärkapellen — und in einer im Interesse des Dienstes vorzunehmenden gründlichen Reform der Militärmusik, die natürlich nur von militärischen Stellen gefordert und durchgesetzt werden kann, und in ihrer Durchführung Internum der Armee ist.[1] Die Unterhandlungen über ge-

[1] Herr v. Schmidt macht folgende Vorschläge: „... Alle Holzinstrumente müssen verschwinden, und an die Stelle der Regimentsmusiken müssen Bataillons-Hornmusiken treten, die lediglich aus Staatsmitteln unterhalten werden, ohne übrigens den Militäretät höher zu belasten ... Jedenfalls ist die Musik unzertrennlich von der Truppe, begleitet sie ausnahmslos auf allen Märschen und Übungen ... Ganz ausgeschlossen sind Konzertreisen ... In erster Linie werden Märsche und Volkslieder eingeübt und gespielt; sodann einfache volkstümliche Weisen unserer grossen deutschen Meister. Auch frische, fröhliche Tanzmusik mag zu ihrem Rechte kommen, ohne allzusehr zu überwuchern." Ein hochgestellter süddeutscher



meinsame Tarifsätze halt' ich für unfruchtbar, das Bombardement der Kriegsministerien mit Beschwerden für eine zwecklose Demonstration, und die Veröffentlichung von Broschüren und Artikeln, in denen der Ton der Verbitterung vorschlägt, mindestens für unpolitisch.



Wie ist ferner dem unlauteren Wettbewerb der Lehrlingskapellen zu steuern? Und wie erwirken wir für die hier in Frage kommenden Arbeitskreise endlich Zustände, die eines Kulturstaates würdig sind?

Man sollte es nicht glauben, dass eine nicht geringe Anzahl Menschen hilflos von einem Tribunal zum anderen in einem Staate irrt, in dem jeder zollbreit Boden mit Verordnungen und Verboten gespickt ist, in dem man vor Gesetzen kaum mehr noch das Recht sieht. So ergeht es heute den unteren Schichten des Musikerstandes. Die „Gewerbeordnung für das Deutsche Reich" befasst sich mit Personen, bei deren öffentlichen Darbietungen, wie sie sagt, kein „höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet". Musiker, die jede, wenn auch unsichere Erwerbsgelegenheit wahrnehmen müssen, finden sich jeweilig in Lohnstreitigkeiten verwickelt. Sie wenden sich an die Gewerbegerichte. Gelegentlich erklären sich diese als zuständig. In der Regel aber erteilen sie einen abweisenden Bescheid: denn die Tätigkeit eines Musikers diene höheren Interessen der Kunst — selbst wenn er in Wirklichkeit nur zum Tanz aufspielt. Da er die Kosten für ein Verfahren bei den ordentlichen Gerichten nicht erschwingen kann, muss er auf die Geltendmachung seines Rechtes verzichten. Damit nicht genug: am einen Orte kann er bei der Kranken- und Invaliden-Versicherung einmal mit unterschlüpfen, am anderen wird es ihm verwehrt. Vollends sind die den Launen des Zufalls preisgegeben, die sich bei einem der vielen kleinen Stadtmusikdirektoren oder bei anderen Bandenleitern als Gehilfen oder Lehrlinge verdungen haben. Denn bald wird ein Prinzipal dafür bestraft, weil er für einen Gehilfen kein Arbeitsbuch führte. Bald geht er frei aus und vermag mit seinen Untergebenen nach Gutdünken zu schalten, da es ihm gelungen ist, einem Bureaubeherrscher, dem mit seinem Amt zwar ausnahmslos der Verstand, doch begreiflicherweise nicht immer der feinere Musiksinn gegeben wird,

Militär, der über den Schmidtschen Aufsatz sich mit mir aussprach, kam zu diesem Schlusse: „Im Prinzip stimme ich dem Autor durchaus bei! Nur möcht' ich befürworten, dass in den Residenzen der Bundesfürsten mit Rücksicht auf repräsentative Zwecke je eine reicher ausgestattete Regimentsmusik verbliebe — aus der allerdings manche der gegenwärtig im Gebrauch befindlichen Instrumente auszumerzen wären. Dazu müssten die Kapellmeister, sofern sie die Erlaubnis zum Konzertieren erhielten, dazu verpflichtet werden, die Programme vorher einer aus Offizieren und angesehenen Musikern zusammenzusetzenden Kommission einzureichen."

einen „Kunstschein“ abzulisten. Hat er dieses magische Papier in Händen, so entbindet es ihn aller Verpflichtungen, denen er sonst zufolge den Vorschriften der Gewerbeordnung den seiner Obhut Anvertrauten gegenüber nachzukommen hätte. Er nimmt unverhältnismässig mehr junge Leute in sein Haus auf, als er auszubilden fähig ist. Er zwingt sie zur Nachtarbeit, unbeschadet der Altersstufe. Er weigert sich, sie in die Fortbildungsschulen zu schicken. Seine Pflegebefohlenen seien Schüler, keine Lehrlinge; keinem Gewerbebetriebe stünde er vor, sondern einem Kunstinstitute. Eitel Windmacherei: bis herab zum Dreikäsehoch wirken die zumeist noch Unmündigen bei allen Veranstaltungen mit, für die der Direktor die Dienste seiner Kapelle im ganzen oder abteilungsweise vermietet. Als Angestellte, deren Kräfte bis zur Vernichtung ihrer künstlerischen Anlagen, bis zu frühzeitiger Untergrabung ihrer Gesundheit brutal ausgenutzt werden, bereichern sie seine Kasse. Aber sie entbehren des notwendigen Schutzes, der in hunderterlei anderen Betrieben den Lehrlingen von Staatswegen gewährt wird.

Das sind unhaltbare Zustände. Wir brauchen ergänzende Bestimmungen zur Gewerbeordnung und zum Gesetz betreffend die Kinderarbeit in gewerblichen Betrieben; wir brauchen Verfügungen der massgebenden Reichs-, Landes- und Stadtbehörden, durch die mit Androhung hoher Gefängnisstrafen und Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte in Übertretungsfällen die Zahl der von einem Prinzipal zu haltenden Lehrlinge festgestellt, durch die insgleichen über den Gang und die Dauer der berufsmässigen Ausbildung, über Wohn- und Kostverhältnisse im Hause des Lehrherrn, über den obligatorischen Besuch von Fortbildungsschulen, endlich über die Bedingungen, unter denen eine Verwendung von Minderjährigen zu musikgewerblichen Zwecken bei starken Einschränkungen der heutigen schlimmen Gepflogenheiten statthaft sein mag, genaue Vorschriften gegeben werden. Vor allem aber haben wir Handhaben nötig, die es ermöglichen, auch auf diesem Felde mit Unternehmern jeder Art kurzen Prozess zu machen, welche „die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzen.“ [1]) Wer soll nun aber in Zukunft darüber entscheiden, ob bei Produktionen, wie sie ein Musikdirektor in der Öffentlichkeit biete, bezüglich bieten könne, „ein höheres Interesse der Kunst obwalte“ oder nicht? Ich schlage vor, M u s i k ä m t e r zu schaffen, deren Kompetenz die einschlägigen Verhält-

[1]) Vergleiche zu dieser Materie die §§ 1, 6, 32, 33a, 33b, 55, 128 der Gewerbeordnung. — Laut Motiven zum Gesetz betr. Kinderarbeit in gewerblichen Betrieben hat sich „für eine Regelung der Beschäftigung von Kindern bei öffentlichen Musikaufführungen ein Bedürfnis nicht herausgestellt.“ Das ist grundfalsch.

nisse in einer grösseren Stadt und den zu ihr gehörenden Vororten, oder in einem kleineren Gemeinwesen und einem ihm anzugliedernden Landbezirk von mässiger, kurze Kontrollreisen gestattender Ausdehnung in sich zu begreifen hätte. Diese Musikämter könnten etwa bestehen: aus drei ortsansässigen Tonkünstlern von Ruf und Namen, die einer an sie seitens der Unterrichtsministerien ergehenden Berufung Folge zu leisten gesonnen wären; aus zwei von dem betreffenden Lokalverein des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes zu wählenden Inspektoren — und schliesslich aus einem Magistratsassessor oder rechtskundigen Stadtrat, der dem Musikamt den juristischen Rückhalt gewähren und auch befugt sein würde, in Lohn- und Engagements-Streitigkeiten als „Schiedsmann" vorerst gütliche Vergleiche vorzuschlagen. Für die Fälle, in denen seine Bemühungen vergeblich blieben, müsste dann das Amt in Vollsitzungen zusammentreten und sozusagen als eine Art Schöffengericht für die Erledigung der angedeuteten Rechtsgeschäfte unter Musikern und Unternehmern musikalischer Veranstaltungen seine Entscheidungen abgeben. Ebenso hätte das Musikamt darüber zu befinden, ob bei den gesamten, bezüglich bei einem Teil der öffentlichen Darbietungen eines Musikdirektors oder Prinzipals und seiner Angestellten ein „höheres Interesse der Kunst obwalte" — also ob und inwieweit er schlechthin ein Gewerbe ausübe und im Sinne der Gewerbeordnung und der noch zu schaffenden, den Musikerstand berücksichtigenden Zusatzbestimmungen die gesetzlich geforderten Vorkehrungen zu treffen habe. Sache der beiden Inspektoren wäre es, in einem festzustellenden Turnus den ihnen zugewiesenen Bezirk zu bereisen, die Stadt- und Lehrlingskapellen in Rücksicht auf Unterricht, öffentliche und private Beschäftigung, Wohnung- und Beköstigungsverhältnisse und alle Einzelheiten der „freien Station" zu kontrollieren, dem Musikamt nach Umständen mündlichen oder schriftlichen Bericht zu erstatten, und ihm, beziehentlich den zuständigen Staats- und Polizeibehörden, über Missstände, Unregelmässigkeiten und gesetzwidrige Handlungen Anzeige zu machen. Die drei vom Ministerium berufenen ausübenden oder schaffenden Tonkünstler endlich träten zu einem Prüfungsrat zusammen. Ihm würde die Oberaufsicht über die lediglich Lehrzwecken dienenden Akademieen-, Konservatorien- und anderen Schulen für Musik zuzuteilen sein, derart, dass mindestens eines seiner Mitglieder den Aufnahme- und Abgangsprüfungen der von Privaten geleiteten Musikschulen, alle drei aber den Schlussprüfungen der grossen staatlichen oder städtischen Konservatorien beizuwohnen hätten — hier wie dort mit beschliessender Stimme. Gleicherweise wäre die Erlaubnis zur Errichtung einer privaten Musikschule von einem Gutachten des Prüfungsrates abhängig zu machen, vor dem der Antragsteller den Befähigungsnachweis in künstlerischer Hinsicht

zu erbringen hätte. — Alle vier bis fünf Jahre erfolgte die Neubildung eines jeden Musikamtes. Doch könnten die gleichen Persönlichkeiten auch ein zweites und drittes Mal berufen, bezüglich gewählt werden. Alle Mitglieder des Amtes erhielten aus städtischen und staatlichen Mitteln eine in Quartalsraten zu zahlende Entschädigung.

Dies die Skizze eines Planes, den ich hiermit zur Erörterung stelle.

An eine Ausarbeitung von Unterrichts-Normen für Privat-Konservatorien durch Ministerial-Verordnungen wird zu denken sein, sobald erst Einrichtung und Lehrplan der als Vorbilder auszugestaltenden staatlichen und städtischen „Akademieen der Tonkunst" oder musikalischen Hochschulen die notwendige gründliche Neuorganisation erfahren haben. Bis auf den heutigen Tag ist es der Kardinalfehler dieser Institute, dass sie nicht Individualitäten künstlerisch formen, aufrechte Menschen mit harmonischem Wissen heranziehen, sondern einseitige Musikanten züchten. Das schlimmste: die Lehrer und Direktoren sind keine Pädagogen; sie trichtern, je nach den hervorstechenden musikalischen Spezialanlagen der Schüler, Klavier- und Violinmechanik, Vortragsregeln, Gesetze des Kontrapunktes ein — doch sie fragen nicht nach der Eigennatur, nach dem Seelenleben und den inneren Kämpfen des Werdenden. Ginge es nach mir, so dürfte ein Unterrichtsfach in einem Konservatorium nur denen übertragen werden, die zuvor an einem Lehrerseminar einen Kurs für Pädagogik durchgemacht haben. Zum anderen: das bis jetzt beliebte oberflächliche Herumstochern in den dem Lehrplan jener Anstalten einverleibten „Hilfsdisziplinen" der deutschen Literaturgeschichte, der Ästhetik, der italienischen Sprache ist vom Übel. Das Konservatorium muss zu einem musikalischen Polytechnikum ausgebaut werden, das dem, der sich auf die Laufbahn des ausübenden Musikers vorbereitet, nicht nur klare, eine richtige Einschätzung des Wertes seiner eigenen Kunst erst ermöglichende Anschauungen vom Wesen der Dichtung und der Malerei, der Plastik und der Architektur vermittelt, sondern ihm auch eine im modernen, die Absonderung einzelner Berufsstände nicht mehr duldenden Leben für Jeden unentbehrliche zuverlässige Allgemeinbildung mit auf den Weg gibt. Eine solche hat ein tüchtiges Elementarwissen zur Voraussetzung, wie man es durch Absolvierung einer guten Volksschule erlangt — ich habe Eleven einer altangesehenen „Akademie der Tonkunst" kennen gelernt, die mit der Orthographie nicht Bescheid wussten, geschweige denn einen ordentlichen Brief zu schreiben fähig waren. Niemand wäre daher zu den Aufnahmeprüfungen eines Konservatoriums zuzulassen, der nicht ein entsprechendes Schulzeugnis beibringen könnte. Der Unterrichtsplan des Konservatoriums selbst hätte künftighin auch Kunstgeschichte, allgemeine Literaturgeschichte, neuere Sprachen (nach Wahl: englisch oder französisch) und Physik

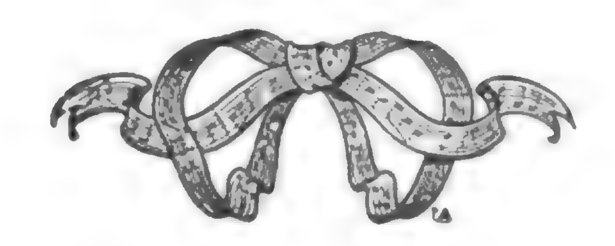
zu umfassen, so zwar, dass dazu nicht wie bisher ausgediente oder unreife, sondern in der wissenschaftlichen Welt bestens angeschriebene Lehrkräfte herangezogen, dass verschiedene Klassen für Anfänger und für Fortgeschrittene errichtet, und dass den Dozenten auch Säle mit Demonstrationstischen, Instrumente, Abbildungsmaterial, Skioptikon und anderes mehr zur Verfügung gestellt würden. Der Besuch dieser Kurse müsste für alle Musikschüler obligatorisch, die in den Oberklassen anzuwendende Methode der in den Seminarien unserer Universitäten gebräuchlichen verwandt sein, so dass der Lehrer nicht durch ein auf den Scherbenhaufen der Vergangenheits-Pädagogik zu werfendes krampfhaftes Examinieren, sondern bei freier Rede und Gegenrede sich darüber vergewisserte, ob der Hörer das Vorgetragene als lebendigen geistigen Besitz oder nur als tote Gedächtnisbelastung in sich aufgenommen habe. Nur andeuten kann ich für diesmal, dass auch die Musiklektionen von vielem hergebrachten zopfigen Formelkram in bezug auf Unterrichtsmittel und Lehrgepflogenheiten zu reinigen sind, damit sie späterhin den Studierenden gute Frucht tragen. Nicht ohne Belang für die Aus- und Durchbildung des heranreifenden Instrumentalisten in den Konservatorien ist auch die Frage, ob es geboten erscheint, für beide Geschlechter getrennte Kurse einzurichten, schon darum, weil damit zu rechnen ist, dass wir mit der Zeit an den Violin- und Bratschenpulten unserer Orchester mehr und mehr Mädchen und Frauen sitzen sehen werden. Ich möchte mich für eine Scheidung beim Unterricht erklären: nicht aus überständigen Sittlichkeitsgründen, sondern weil die rezeptive Logik der jungen Leute und der jungen Mädchen eine verschiedenartige ist, und weil somit der Lehrer unnütz Zeit verliert, der Schüler aber in Verwirrung gerät, sofern Jener das gleiche jedesmal zuerst in der männlichen und dann in der weiblichen Tonart vorzubringen hat.

Eine strenge, am Eingangstor dieser Hochschulen zu haltende Wacht muss fortan dem Andrang der Talentlosen und unzureichend Begabten rücksichtslos begegnen. Und nur die dürfen an der Ausgangspforte einen Empfehlungs- und Geleitsbrief erhalten, die ihre Anlagen mit allem Eifer gefördert haben. Dann wäre auf eine Zeit zu hoffen, in der die Unfähigen gezwungenermassen andere Berufsarten aufsuchen und das Musikerproletariat, wenn auch nicht verschwindet, so doch erheblich zusammenschmilzt. Hingegen werden die Orchestermusiker, die künftighin die reorganisierten Konservatorien mit einem wohlverdienten Reifezeugnis und gestärktem, berechtigtem Selbstvertrauen verlassen, für den Kampf ums Dasein unvergleichlich besser ausgerüstet sein als die der jetzigen Generation. Wissen ist Macht. Sie werden rascher vorwärts kommen und hinweg über die Kreise, in denen Dünkel und Geldstolz sich brüsten, anderen führenden geistigen Faktoren im Volke die Hand reichen. Doch auch allen, die

gegenwärtig in schlecht besoldeten Stellungen mit Not und Widerwärtigkeiten ringen, ist es hoffentlich binnen Jahr und Tag beschieden, bei angemessen gesteigertem Einkommen das Instrument für so manche Stunde beiseite zu legen und von den Bildungsgütern der Nation ihren Teil zu nehmen. So werden allmählich fördersame, aufklärende Gedanken alle Schichten des Musikerstandes mit neuer Lebenskraft durchtränken.

Ziele, wie ich sie hier in Aussicht stelle, sind jedoch nur durch hartes, rastloses Mühen zu erreichen. Ein heisser Kampf entbrennt. Ehrenzeichen, wie sie Hochgestellte verleihen, Kränze, wie sie der Demos flicht und wirft, sind in ihm nicht zu holen. Wem es aber zur Freude und zur Genugtuung wird, sich die Grenzen freiwillig zu übernehmender Pflichten mit jedem neuen Tage weiter zu stecken, der trete unseren Orchestermusikern zur Seite! Insbesondere ergeht an alle, die über schaffende und ausübende Tonkünstler schreiben, die herzliche Aufforderung, für die gerechte Sache mannhaft einzustehen und die öffentliche Meinung mit freiem Wort aufzuklären. Die Kritik ist ein notwendiges Übel, aber immerhin ein Übel. Die Besten von uns können nicht in die Seele des Komponisten, des Dirigenten, des Spielers blicken, und laden somit, wenn auch unwissentlich falsch urteilend und sündigend, manches Unrecht auf ihre Seele. Das ist durch gemeinnütziges Wirken noch am ehesten zu sühnen.

Anmerkung. Mit Bezug auf das zu Beginn dieser Darstellung (im ersten Aprilheft) Gesagte und im Einvernehmen mit Herrn Kapellmeister Schuster bitte ich nunmehr jeden, der unser Werk zu fördern gesonnen ist, Nachrichten über Gehaltsaufbesserungen, Stiftungen zugunsten deutscher Orchester und ihrer Wohlfahrtseinrichtungen, vorbereitende Schritte zur Herbeiführung gesetzgeberischer Massnahmen — ebenso aber auch Mitteilungen über Missstände und loyalen reformatorischen Bemühungen etwa sich entgegenstellenden Widerstand an den Herausgeber der „Musik“ oder an meine bekannte Adresse freundlichst gelangen zu lassen. Über alles Erwähnenswerte soll, wenn auch in gedrängter Form, in den angekündigten periodischen „Fortsetzungen“ an dieser Stelle Bericht erstattet werden. P. M.





KRITIK

OPER

BRÜNN: Zum erstenmal wurde hier, dem Beispiel der grossen Bühnen folgend, der Versuch gewagt, die Werke Wagners in Form eines Zyklus zur Aufführung zu bringen. Im allgemeinen kann man von einem recht guten Gelingen des schwierigen Experimentes berichten. Die musikalische Leitung besorgte Kapellmeister Veit, in die Regie hatten sich die Herren Hutter und Tramer geteilt. Von Gästen wirkten mit die Damen: Annie Krull (Elsa, Elisabeth), Paula Doenges (Brünnhilde), Senger-Bettaque (Brünnhilde) und Kusmitsch (Adriano, Ortrud, Sieglinde); die Herren: Dr. Briesemeister (Loge und Siegmund), Zador (Alberich), Slezak (Stolzing), Demuth (Sachs) und Breuer (David). Von den Leistungen der hiesigen Kräfte seien genannt: der Tannhäuser und Siegfried des Herrn Neubauer, der Holländer und Wotan des Herrn Mechler und der Mime von Leopold Tramer.

Siegbert Ehrenstein

FRANKFURT a. M.: Den Othello von Verdi hat man jüngst in einer Wiedergabe, die von Kapellmeister Dr. Rottenbergs künstlerischer Solidität und musikalischem Feingefühl zeugt und trefflich inszeniert ist, neu zutage gefördert. In Forchhammer und Breitenfeld haben wir exemplarische Vertreter der beiden Haupt-Männerrollen; als Desdemona half in der ersten Wiederaufführung Nelly Brodmann von Wiesbaden aus, da Frau Hensel-Schweitzer indisponiert war. Es gab lebhaften Beifall.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: In jüngster Zeit haben einige erfolgreiche Gastspiele auf Engagement stattgefunden. So trat Paul Gerboth (Mainz) als Rocco auf, dann Minna Jovelli, eine ungemein begabte Anfängerin von Wien, als Margarete von Valois und Lucia; beide wurden unserer Oper verpflichtet. Auch Emil Sorani (Elberfeld) hat als Jacquino (Fidelio) und Georg (Waffenschmied) so günstigen Eindruck erzielt, dass seinem Eintritt in den Verband der Kölner Bühnen als Tenorbuffo nichts im Wege stehen dürfte.

Paul Hiller

PRAG: Das tschechische Nationaltheater hat nach der vom Standpunkt der Musik nur als vieux jeu zu betrachtenden Ausstattungsoper „Schneewittchen" von Rimsky-Korssakoff mit Josef B. Försters Oper „Jessica" (nach Shakespeare's „Kaufmann von Venedig") einen sehr glücklichen Griff gemacht. Das Werk ist von entzückender Feinheit und voll reichsten musikalischen Lebens und verdiente, auch der deutschen Bühne gewonnen zu werden. Eine vorzügliche Aufführung unter Kovarovic vollendete den durchschlagenden Erfolg.

Dr. R. Batka

STRASSBURG: Die zweite Hälfte des Mozartzyklus stand unter einem günstigeren Stern. „Don Juan", „Zauberflöte" und — leider auch — „Titus" kamen unter Gorter recht annehmbar heraus; „Cosi fan tutte" (unter Fried) sogar mit bemerkenswerter Sorgfalt. Von den Mitwirkenden verdienen besonderes Lob die Damen: Mahlendorff, Hermann, Croissant, Strohecker; die Herren Schlitzer und Pokorny. Schade nur, dass die Werke dem Spielplan so wenig erhalten bleiben. — Nicht ganz den erwarteten Erfolg hatte ein Gastspiel von Ernst Kraus. Sonst schliesst die Saison mit manchem künstlerischen Manko; möge es die neue gut machen.

Dr. G. Altmann

KONZERT

BAYREUTH: Eines jener nicht minder „Bayreuther" Kunsterlebnisse aus den stillen Zeiten Bayreuths hat uns am Sonntag Judica in hiesiger Stadtkirche wieder einmal feierlich beglückt: die Aufführung des Liszt'schen „Christus" durch den Musikverein unter Knieses [1]) Leitung. Bei letzterem darf man sich nachgerade alle beliebten Adjektive des Reporterstils sparen. Von seinen Leistungen gilt sowohl das Schillerwort von der „Beschäftigung, die nie ermattet", wie das Goethewort: „Hier muss euch Ernst im Heiligtume sein". Ihm ist es Ernst im Heiligtum der Kunst und des eigenen Künstlerberufs, darum bereitet er auch seinen Hörern in solchen Weihestunden die unendliche Wohltat des Ernstes im Empfangen der Edelgabe des Genies. Und der „Christus" ist ein geniales Werk, weil er in jedem Tone der eigentümliche Ausdruck der genialen Persönlichkeit ist, und zwar des innigsten Glaubens einer solchen Persönlichkeit. Mutet Andersgläubige die Form des Glaubens und Glaubensausdrucks äusserlich etwas fremdartig an, das ist bald vergessen über die Macht der innern, inbrünstigen Wahrhaftigkeit, die doch auch wieder dieselbe Form, welche ihr ein einheitliches Kunstwerk gestalten half, beseelt mit dem Atem der allgemein menschlichen Sehnsucht und Erhebung zum Ewigen. Das grosse Werk, so mächtig und innig zugleich, so kunstvoll und so inhaltreich, erfordert auch ausserordentliche Mittel. Solche stehen hier nicht zu Gebot, und dennoch ist die Forderung erfüllt in der Ausserordentlichkeit der Steigerung jeder Leistungsfähigkeit zum Äussersten durch die dem Werke verwandte Kraft des Glaubens seines Leiters. Die Chöre wirkten hinreissend und ergreifend, das (Nürnberger) Orchester bezwang seine schweren Aufgaben ohne Störung, stellenweise sogar glanzvoll; von den mitwirkenden Solisten sei, neben dem tüchtigen und verständnisvollen Bariton Hess van der Wyck, insbesondere Johanna Dietz genannt, die recht eigentlich „desselben Glaubens" ist und als singende Seele des Werkes das Erlebnis zu bewusstem Ausdruck brachte.

Hans v. Wolzogen

BERLIN: Zum Schluss der Saison wurde auch diesmal wie in früheren Jahren am Karfreitag von der Singakademie Bachs Matthäuspassion, am Sonnabend darauf von der Königlichen Kapelle Beethovens Neunte aufgeführt Es waren vortreffliche Aufführungen; namentlich das Bachsche Werk erfuhr unter Georg Schumanns Leitung eine grosszügige Wiedergabe, voll lebendigen Geistes und wahrer, religiöser Empfindung; man hörte nicht nur die Musik, man erlebte die Passionsgeschichte. Die Christuspartie hat Johannes Messchaert meisterhaft ausgestaltet. Den Evangelisten sang Herr Dierich ganz im Geiste Bachs, wie Meta Geyer-Dierich die Partie des Solosoprans, Frau Geller-Wolter die des Altes; die kleineren Basspartieen waren angemessen durch die Herren Lederer-Prina und Albin Günther vertreten. Ausgezeichnet war die Orchesterleistung mit Konzertmeister Witek an der Spitze. Für die Königliche Kapelle gilt es stets als besonderer Ehrentag, Beethovens Neunte zu spielen. Felix Weingartner hatte es diesmal etwas eilig mit dem Zeitmass des ersten Satzes, wie auch des Scherzo, so dass es z. B. dem Horn, sobald es Träger des melodischen Gedankens wurde, kaum möglich war, diesen rhythmisch klar, geschweige denn ausdrucksvoll zu geben. Herrlich erklang das Adagio; aber muss das Finale wirklich ohne Pause danach losbrechen? Ein Moment der Sammlung zwischen den Sätzen erscheint durchaus notwendig für den Hörer nach der angespannten Aufmerksamkeit, die gerade das Adagio erheischt. Das Finale bildet unter Weingartners Leitung stets den Glanzpunkt des Werkes; er versteht es meisterhaft, die einzelnen Teile zusammenzufassen, und den feurig dithyrambischen

---

[1]) Die „Musik" wird im nächsten Heft ein Bild und Gedenkblatt von dem inzwischen Verstorbenen bringen.

Schluss und die Steigerung bis dahin hat wohl kaum bisher ein Dirigent so glücklich zu gestalten vermocht. Die Leistung des Opernchores, des Solisten-Quartetts der Damen Herzog und Goetze, der Herren Curt Sommer und Baptist Hoffmann verdient neben der des Orchesters ebenfalls volle Anerkennung. Der Symphonie vorauf ging noch eine Suite von Balletsätzen aus Gluck'schen Werken, die Hermann Kretzschmar für den Konzertgebrauch zusammengestellt hat, sowie ein Adagio und Fuge in c-moll für Streichorchester von Mozart; letzteres Werk ist eigentlich für Streichquartett gedacht. Weingartner wurden an diesem Abend ganz besonders stürmische Ovationen vom Publikum dargebracht. — Die beiden Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam haben zum Besten des Bayreuther Stipendienfonds eine Schillerfeier in Form eines Konzertes in der Philharmonie veranstaltet, zu dessen Leitung Karl Pohlig (Stuttgart) herberufen war. Das Programm begann mit der Gluckschen Iphigenien-Ouvertüre (Schluss von Rich. Wagner); alsdann sprach Hofschauspieler Arthur Kraussneck das Schillersche Gedicht „An die deutsche Muse", worauf das Meistersinger-Vorspiel folgte. Liszts symphonische Dichtung „Die Ideale", einst zur Einweihung des Rietschelschen Doppeldenkmals in Weimar komponiert, wurde diesmal so aufgeführt, wie Liszt es verlangt, indem zwischen den einzelnen Abteilungen der Musik die betreffenden Strophen des Schillerschen Gedichtes rezitiert wurden; dadurch trat nicht nur die intime Beziehung der Musik zu dem Inhalt des Gedichtes, sondern auch die Entwicklung des musikalischen Gedankenganges weit klarer in die Erscheinung, als wenn das Musikstück ohne Gliederung hintereinander weggespielt wird. Beethovens Neunte mit dem Schillerschen Freudenchor bildete den Hauptteil des Programms. Die Chorpartie wurde von dem Gesangverein der Berliner Lehrerinnen und der Berliner Liedertafel (Chormeister Max Werner), das Soloquartett von den Damen Herzog und Geller-Wolter, den Herren Briesemeister und Hermann Gura vortrefflich ausgeführt. Wie schon bei früheren Gelegenheiten bewährte sich Herr Pohlig auch diesmal wieder als geist- und temperamentvoller Dirigent; Liszts „Ideale", das Meistersinger-Vorspiel gelangten unter ihm zu glänzender, fortreissender Wirkung. Gegen die starken Retuschierungsversuche bei Beethoven muss aber entschieden Protest erhoben werden. Lediglich um die materielle Klangwirkung zu verstärken liess Herr Pohlig schon im ersten Satz an verschiedenen Stellen Posaunen und Tuba mitspielen, er ging also noch weit hinaus über die Vorschläge Wagners, der doch in dem Abschnitt über den Vortrag der neunten Symphonie sehr vorsichtig über mancherlei mögliche Änderungen der Beethovenschen Instrumentation diskutiert, aber dabei niemals so weit geht, Instrumente, deren Mitwirkung Beethoven in dem Satze ausgeschlossen hat, hineinzusetzen. Dass der erste Satz auch ohne Posaunen zu erschütternder Wirkung gelangen kann, habe ich unter den ersten Meistern des Taktstockes mehr als einmal erlebt; Herrn Pohlig kann nur mehr Pietät gegen die Intentionen des Schöpfers der Neunten empfohlen werden, der doch den ersten Posaunenruf erst zu Beginn des Seitensatzes im Scherzo ertönen lässt. E. E. Taubert

Der unter Leitung von Arnold Spoel stehende Holländische a cappella Chor veranstaltete drei Konzerte, in denen vorwiegend interessante niederländische Kompositionen, darunter auch ältere Volkslieder zu Gehör kamen. Das Stimmmaterial namentlich der Alte und Bässe erwies sich als ausgezeichnet, der Chor als leistungsfähig; die dynamischen Feinheiten und der Ausdruck liessen nichts zu wünschen übrig, ebenso die Intonation; bewunderungswert war die Sicherheit selbst in den schwierigsten Einsätzen; dagegen wollte mir die Herausarbeitung einzelner Stellen zu grösster Kraftentfaltung nicht gefallen. — Ein Passionskonzert in der Neuen evangelischen Garnison-Kirche, bei dem der bekannte Orgelspieler Walter Fischer, die tüchtige Altistin Therese Funck, der Männerchor ehemaliger Schüler des Kgl. Domchors unter Hermann

Stöckert und die Kapelle des Königin Augusta-Garde-Grenadier-Regiments unter Przywarski mitwirkten, war besonders interessant, weil zwei Sätze der symphonischen Dichtung „Jesus von Nazareth" von W. von Trotha zur Aufführung kamen; hoffentlich hört man dieses Werk bald einmal vollständig in der Philharmonie. — Die ausgezeichnete Altistin Luise Geller-Wolter zeigte, dass sie nicht bloss im Oratorium, sondern auch als Liedersängerin Meisterin ist; herrlich wurde sie von Dr. Potpeschnigg begleitet. — Nach längerer Pause konnte das Fitzner-Quartett aus Wien (Rudolf Fitzner, Th. Hess, J. Czerny und A. Walther) hier wieder einmal einen wahren Triumph feiern; ganz hervorragend wurde Tschaikowsky's es-moll Quartett gespielt. — Ernst Ferrier's Kammermusikabend bot seltene Leckerbissen: die Sonate für Flöte (Herr Kurth), Violine (Ad. Gülzow) und Klavier aus dem „Musikalischen Opfer" von Bach, eine Händelsche Flötensonate und Kiels Bratschensonate, in der Gülzow die Bratsche herrlich meisterte. — Leo Schrattenholz, der bereits in einer Matinee zwei neue Violinsonaten seiner Komposition (mit Gabriele Wietrowetz) vorgeführt hatte, versammelte seinen grossen Freundeskreis noch einmal, um sein Klaviertrio in g-moll (vgl. Die Musik Bd. 7, 62) und seine namentlich im Schlusssatz gelungene Violoncellsonate (vgl. Die Musik Bd. 10, 361) im Verein mit Gabriele Wietrowetz und Rob. Hausmann zu spielen sowie um eine Anzahl seiner Lieder (zu dicke Klavierbegleitung) durch Anna Kuznitzky und Hans Törsleff vortragen zu lassen.

Dr. Wilh. Altmann

LEIPZIG: Wie es hier seit langem Brauch ist, klang auch heuer wieder das 22. letzte Gewandhauskonzert der Saison mit einer Aufführung von Beethovens neunter Symphonie aus, der diesmal Mozarts g-moll Symphonie vorausgestellt war, und wunderbar wirkte der Kontrast zwischen der rührenden Wehmutsklage einer todgeweihten Jünglingsseele und dem erschütternden Ringen eines aus eigenem Leide zur Allmenschheits-Freude empordringenden Mannesherzens. Mozarts Schöpfung wurde durch Prof. Nikisch und das Gewandhausorchester in nahezu vollkommener Schönheit wiedergegeben; in der Ausführung der Neunten traten als Höhepunkte der zweite Satz und die Instrumentaleinleitung zum Schlusssatze hervor, während beim ersten Allegro und beim Adagio mancherlei Absonderlichkeiten der Auffassung — und beim Freudenhymnus, dessen Soloquartett (Anna Kappel, Franziska Schaefer, Felix Senius und Léon Rains) eigentlich nur im Bass hervorragend besetzt war, eine etwas schwunglose Tüchtigkeit befremdeten. Noch stimmungsloser verlief eine Wiederholung des Schlusssatzes der Neunten (mit einheimischem Soloquartett) bei einer von der hiesigen Ortsgruppe des Schillerverbandes deutscher Frauen veranstalteten grösseren Schillerfeier, die als künstlerisch wertvollste Darbietung eine von Prof. Nikisch geleitete und von Regisseur Proft inszenierte Bühnenaufführung von Händels „Acis und Galatea" brachte. Neben Helene Staegemanns in Gesang und Spiel gleich anmutvoll-schöner Repräsentation der Galatea erfreuten die sehr tüchtigen Leistungen der Herrn Urlus (Acis) und Schütz (Polyphemus) und des von Dr. Stade einstudierten Chors. — Lebhaftes Interesse erweckte der temperamentvolle Geiger Michael Press aus Moskau, der mit dem werdenden Pianisten Sándor Vas die e-moll Sonate von Bossi und das Konzert von Tschaikowsky vortrug, wogegen ein Violinabend der noch sehr unfertigen Inka von Linprun einigen Kunstwert nur durch die pianistische Mitwirkung von Klara Birgfeld erhielt. — Ein ganz hervorragendes Klaviertalent lernte man in Ruth Lynda Déyo kennen, die mit dem Winderstein-Orchester konzertierte und sich mit der virtuosen und gediegen-musikalischen Ausführung zweier Klavierkonzerte und einiger Solostücke grossen Erfolg erspielte. — Dr. Hermann Brause sang in seinem zweiten Konzert ausschliesslich Balladen von Loewe und liess dabei neben beträchtlicher Vortragsbeanlagung gerade für dieses Genre auch einige

Fortschritte in der Stimmbehandlung und zwar besonders im Pianosingen wahrnehmen. — Schliesslich wohnten wir einem Debüt der stimmbegabten aber noch nicht konzertreifen Altistin Grete Hentschel bei, die von Lina Coëen tüchtig begleitet wurde und ihrem Liederabend mit den Violoncellovorträgen des mitwirkenden Jacques van Lier auch einige künstlerische Bedeutsamkeit verlieh. — Ein Liederabend, den Siegmund von Hausegger unter Mitwirkung seiner Gattin und des trefflichen Ludwig Hess veranstaltete und der, abgesehen von den gemütswärmeren Kompositionen „Auf der Heide", „Lenz Mörder", „Genug" und „Sehnsucht", recht als ein „Ende vom Liede" wirken musste, brachte alles weltliche und „übermenschliche" Konzertieren der Saison zum Abschluss; dann aber breitete der himmlische, überweltliche Geist der Tonkunst noch einmal mächtig seine Schwingen aus und durchrauschte mit dem gewaltigen Flügelschlage der Bachschen Passionswerke die ernste Karzeit. Der Bach-Verein unter Karl Straube brachte eine ungemein stilechte, schön gelingende Wiederholung der Johannes-Passion (Solisten: Hedwig Kaufmann, Harry van der Harst, Ludwig Hess, Arthur van Eweyk und Paul Haase) und am Karfreitag erklang wie alljährlich, diesmal aber in kernigerer, künstlerisch geschlossener Weise, unter Arthur Nikischs Leitung die Matthäus-Passion (Solisten: Helene Staegemann, Anna Stephan, Jacques Urlus, Anton Sistermans und Ernst Schneider). Beide Aufführungen fanden vor grosser und tiefergriffener Hörergemeinde in der Thomaskirche statt.

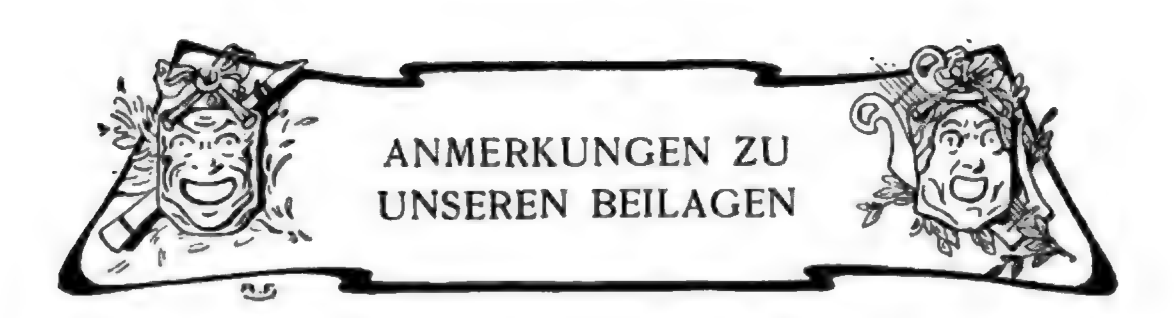
Arthur Smolian

MÜNCHEN: Die Musikalische Akademie brachte in ihrem achten Abonnementskonzert Pfitzners Ballade für Bass und Orchester „Die Heinzelmännchen"; dass dieses Tonstück zu den guten Arbeiten des Komponisten zähle, werden selbst die eingeschworenen Verehrer Pfitzners sich nicht einreden lassen; schon das Missverhältnis zwischen dem harmlosen Gedicht und dem aufdringlichen, wie für eine Tragödie herausstaffierten Orchester ist bedenklich; bedenklicher noch die das strophische Naturell der Ballade missachtende Masslosigkeit der Diktion, die den Komponisten zu einem sinnlosen Pathos verleitet; hochdramatische Akzente, wie er sie am Schluss bringt, sind gänzlich verfehlt. — Am Palmsonntag schloss das Kgl. Hoforchester seine Veranstaltungen mit Bachs Johannespassion, deren Aufführung ein straffer Zug belebte; einige Aufmerksamkeiten in der Instrumentalbesetzung, die wenigstens die gröbsten alteingebürgerten Verstösse gegen das Original zu verbessern trachtete, lassen auf Mottls Initiative schliessen und hoffen, dass unsere Passionsaufführungen künftig von der modernen Renaissance-Bewegung nicht mehr unberührt bleiben. — Auch die Kaimkonzerte sind nun zu Ende; Weingartner wurde am letzten Abend mit Enthusiasmus gefeiert. Dass er der Liebling Münchens ist, sieht man am besten jetzt, da er den Dirigentenstab — hoffentlich nicht für immer — niedergelegt. Sein Nachfolger wird im kommenden Winter der Finnländer Georg Schnéevoigt, von dem man sich viel versprechen darf. Möge das Münchener Publikum ihm und damit dem Kaimschen Institut seine Gunst bewahren!

Dr. Theodor Kroyer



Wegen Raummangels mussten zurückgestellt werden die Berichte: Bern, Coburg, Elberfeld, Erfurt, Königsberg, Lübeck, Mannheim, Münster, Paris, Petersburg, Philadelphia, Reval, San Francisco, Stuttgart, Warschau (Oper); Antwerpen, Bern, Boston, Braunschweig, Bremen, Brünn, Brüssel, Chemnitz, Chicago, Cincinnati, Coburg, Cöthen, Darmstadt, Elberfeld, Erfurt, Frankfurt a. M., Giessen, Haag, Hagen, Hannover, Karlsbad, Köln, Königsberg, Kopenhagen, Lübeck, Madrid, Mainz, Mannheim, Moskau, Mülheim, Münster, Nürnberg, Oldenburg, Paris, Petersburg, Pforzheim, Posen, Rheydt, Riga, Rotterdam, San Francisco, Schwerin, Sonderburg, Sondershausen, Strassburg, Stuttgart, Warschau, Wiesbaden, Worms, Zabern, Zürich (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Über das *Wagner-Bildnis*, das unsere Beilagen eröffnet, schreibt Ferdinand Avenarius im Richard Wagner-Jahrbuch, herausgegeben von Joseph Kürschner, Stuttgart 1886: Das Original des Wagner-Bildnisses ist eine Buntstiftzeichnung von Ernst Benedikt *Kietz* und nach der Angabe des letzteren am 14. November 1850 für eine Verehrerin der Wagnerschen Musik, eine Frau Laussot in Bordeaux, vollendet. Aller Wahrscheinlichkeit nach soll es verloren und nur ein Daguerreotyp im Besitze des Malers erhalten sein. Richard Wagner erzählte während seines Pariser Aufenthaltes dann und wann den Freunden: als er nach Wien gekommen, habe man ihm häufig von seiner Ähnlichkeit mit dem Herzog von Reichstadt gesprochen. Auch anderen fiel damals ein gewisser „Napoleonidenzug" in der Kopfbildung des Meisters auf, zumal bei einer Betrachtung von vorn. Kietz erzählt, ihm sei sie besonders beim Malen jenes Bildes zum Bewusstsein gelangt, so dass sie sich nun wohl auch im Werke spiegele.

Es folgt ein schönes Porträt des Altmeisters Franz *Liszt*, des hochherzigen Gründers und Förderers des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Dem Bild von Richard *Strauss*, dem Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, diente eine photographische Aufnahme zur Vorlage, die Prof. H. Bulle 1897 in München machte, als Strauss Fräulein Helene Raff, die ein Porträt des Meisters gemalt hat, einige Sitzungen in ihrem Atelier bewilligte. Eine bei dieser Gelegenheit gemachte zweite Aufnahme werden wir ein anderes Mal veröffentlichen. Beide Stücke sind Unika.

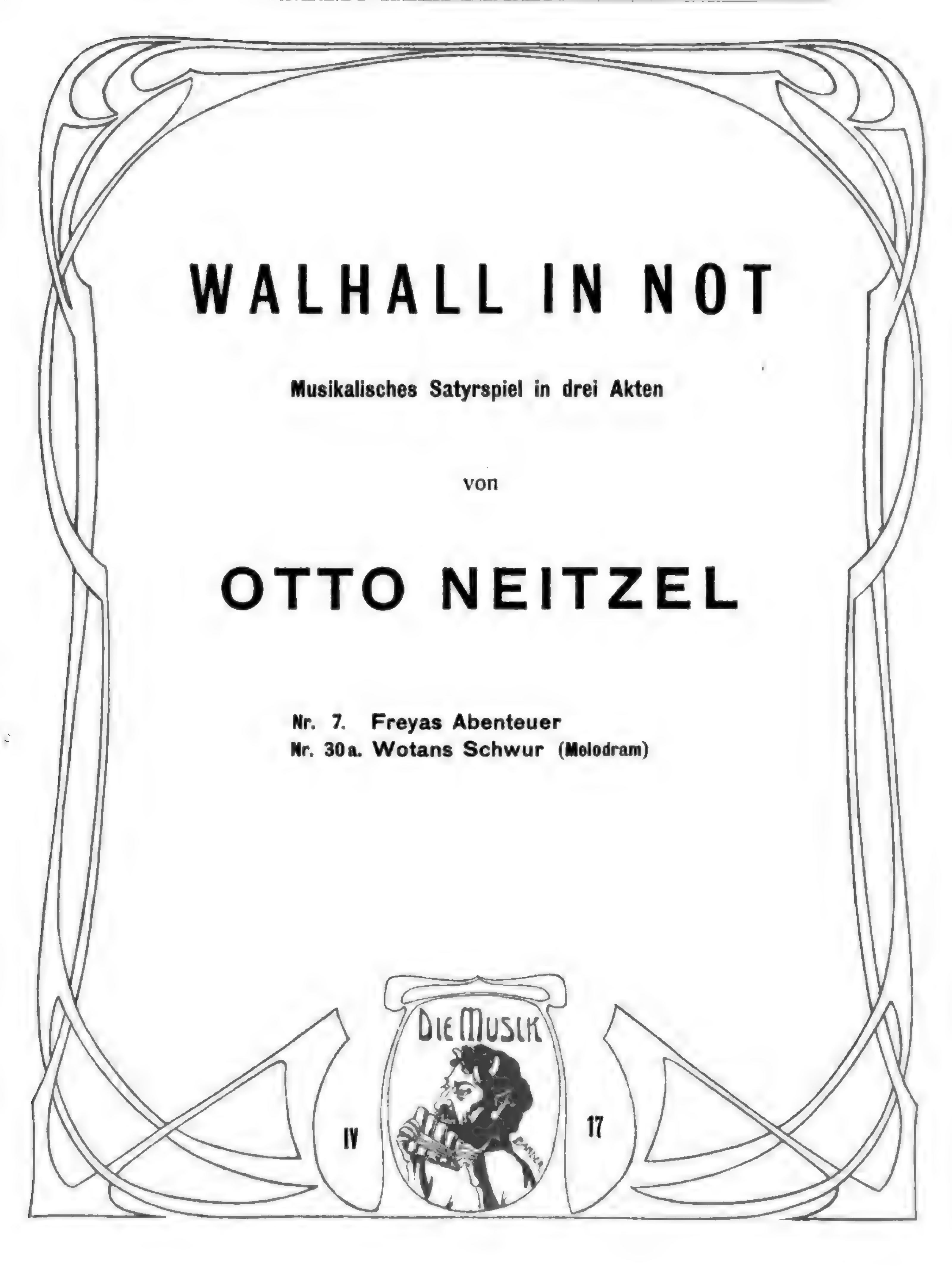
In einem Heft der „Musik", das dem Tonkünstlerfest in *Graz* gewidmet ist, darf ein Bild des grossen steirischen Lyrikers Hugo *Wolf* nicht fehlen. Das Porträt des Tondichters ist nach einer photographischen Aufnahme von Dr. H. Heid in Wien gefertigt und stammt aus der späteren Lebenszeit des Dichters, kurz vor seiner geistigen Umnachtung.

Es folgt das Porträt von Ferdinand *Löwe*, dem diesjährigen Festdirigenten. Löwe, geb. 19. Februar 1865 zu Wien, Schüler des dortigen Konservatoriums, wurde 1897 Dirigent des Kaim-Orchesters in München, 1898 Hofopernkonzertmeister in Wien und 1900 Dirigent der Gesellschaftskonzerte und Dirigent des Konzertvereins-Orchesters. Löwe ist einer unserer ersten Bruckner-Interpreten.

Die folgenden Beilagen bringen eine Anzahl von *Porträts* schaffender Künstler, die mit Werken bei dem 41. Tonkünstlerfest in Graz vertreten sind: Wilhelm *Kienzl*, Siegmund von *Hausegger*, Theodor *Streicher*, E. *Jaques-Dalcroze*, Otto *Taubmann*, Paul *Ertel*, Rudolf *Buck*, Otto *Naumann*, Julius *Weismann*, Guido *Peters* und Roderich von *Mojsisovics*. — Die Porträts von Ernst Boehe, Felix Draeseke, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Max Schillings hat die „Musik" schon früher veröffentlicht. — Die Bilder der *ausübenden* Künstler können wir diesmal leider nicht bringen, da es nicht möglich war, rechtzeitig ihre Namen von Graz aus zu erfahren.

Die *Musikbeilage* bringt zwei Nummern: *Freyas Abenteuer* und *Wotans Schwur* (Melodram) aus dem humor- und geistvollen musikalischen Satyrspiel „*Walhall in Not*" von Otto *Neitzel*, das jüngst seine Uraufführung am Bremer Stadttheater erlebte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



WALHALL IN NOT

Musikalisches Satyrspiel in drei Akten

von

OTTO NEITZEL

Nr. 7. Freyas Abenteuer
Nr. 30a. Wotans Schwur (Melodram)

Freyas Abenteuer



*) ‖ Kleine Athempause.


Im Zeitmass
Fr.
Ae - pfeln schwer: „Ich kann euch nicht er - lan - gen, zu hoch hängt
p
Ruhig
ihr!“
eilend
zögernd
mf (elegant)
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
FREYA
Ein Jüng-ling kam ge-gan - gen:
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p
„Ich schaff'sie dir, ja, ja, ich schaff'sie dir. Doch wenn ich gold'-ge Früch-te
zögernd
dir wer-fe zu, die glei-che Zahl entrich - te an Küs - sen du!“ Was


Im Zeitmass
Fr.
sollt ich thun! ich dach-te an eu-re Pein: dass Wal-hall nicht ver-schmach-te,
p
wil - ligt' ich ein!
CHOR.
Das gu-te Kind es dach - te an uns-re Pein: dass
mf
Wal-hall nicht ver-schmach - te, wil - - ligt sie ein.
Als
dim.


Fr.
nun, dass ich euch rette, kein Apfel fehlt, sagt mir der Schelm: ich hät-te nicht recht gezählt.
p
beschleunigen
Ich schrie ihn an und dach - te: gleich wird er zahm, doch
cresc.
zögernd
ihn un - ge-schlach - te Wuth ü - ber - kam. Dann
mf
f
Erstes Zeitmass
fing er an zu fle-hen so rüh-rend weich, wie's Göt-ter nicht ver-ste-hen im Himmel-reich: was
p


(verschämt)
Fr.
hilft der Frau das Rin-gen mit ei - nem Mann! Ich_ gab ihm nach, wir fin-gen von Neu-em an.
CHOR.
Dann
Belebt
fing er an zu fle-hen so rüh-rend weich, wie's Göt-ter nicht ver-ste-hen im Himmelreich; was_
hilft der Frau das Rin-gen mit ei - nem Mann! Sie_ gab ihm nach, sie fin-gen von Neu - em



Wotans Schwur

Melodram

Sehr langsam

p f f

WOTAN

Im Saal will ich säumen,
der Sonne fern, in Nastrand,
des Türen nordwärts gekehrt,

cresc.

f

dim. Gifttropfen fallen durch die Fenster nieder...

p

mit Schlangenrücken ist der Saal gedeckt... (er gähnt)

Im Strom soll ich schwimmen,

(die Stimme erhebend)

der ostwärts durch Eitertäler, Schlamm und Schwerter wälzt, mich zu würgen...

cresc.

ff dim.

p

acht ich des Ei - des nicht.

Stich u. Druck Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Die Musik ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie: sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden; sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmasses bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann. Wir wissen nicht, was Musik ist. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Heinrich Heine

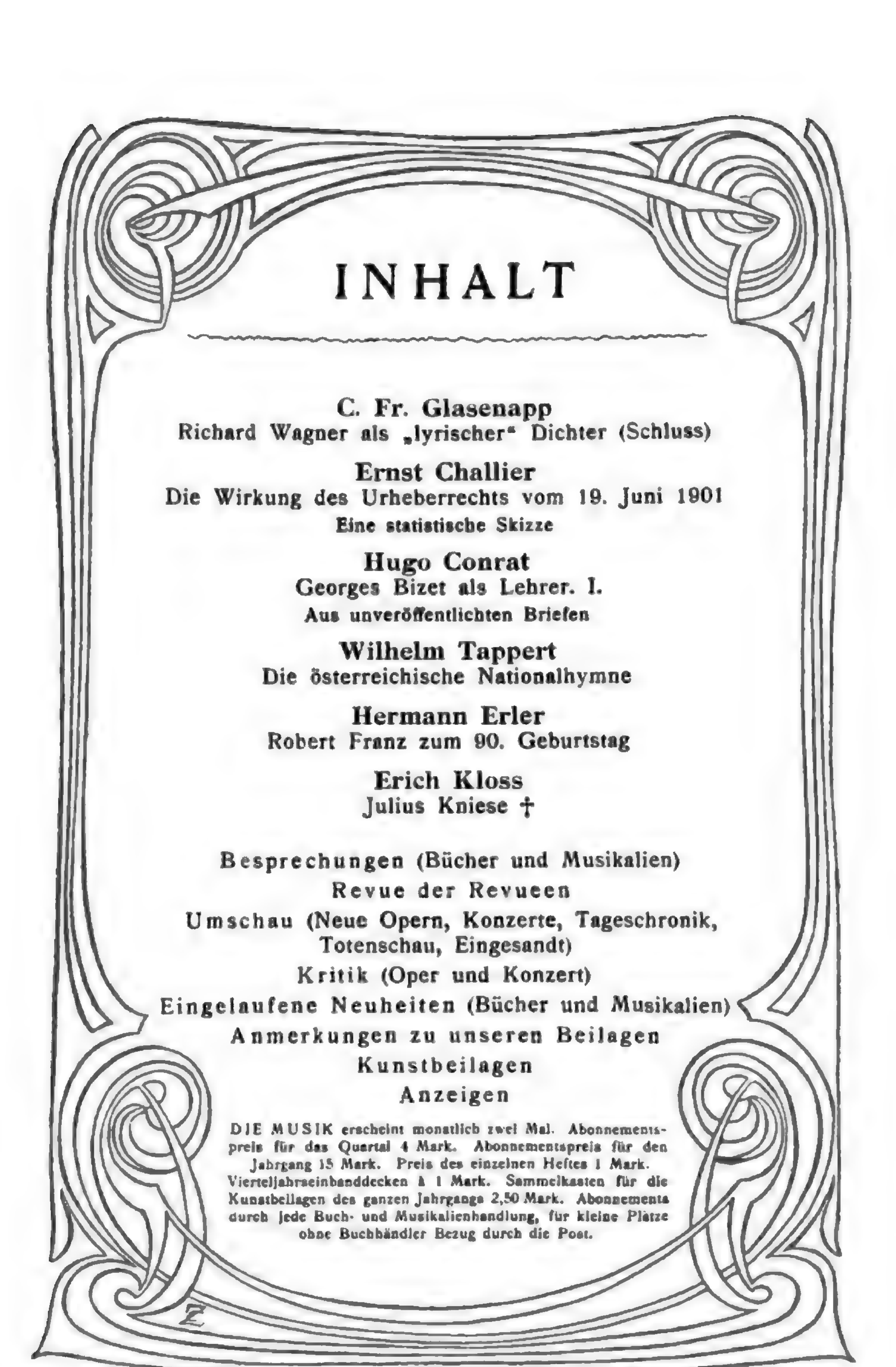
IV. JAHR 1904/1905 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

C. Fr. Glasenapp
Richard Wagner als „lyrischer“ Dichter (Schluss)

Ernst Challier
Die Wirkung des Urheberrechts vom 19. Juni 1901
Eine statistische Skizze

Hugo Conrat
Georges Bizet als Lehrer. I.
Aus unveröffentlichten Briefen

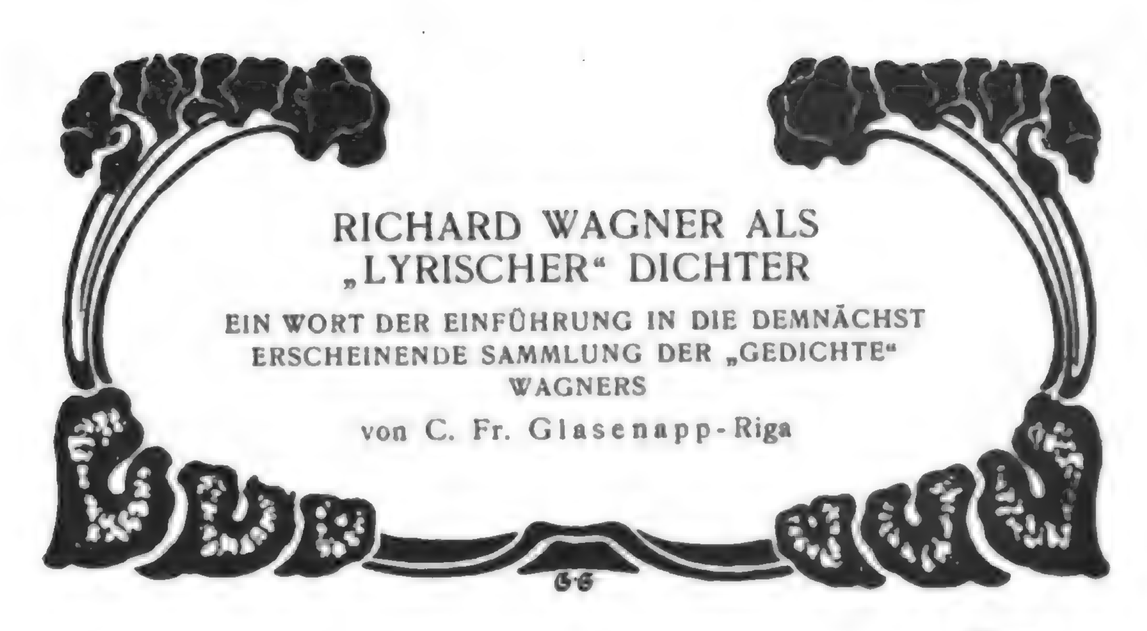
Wilhelm Tappert
Die österreichische Nationalhymne

Hermann Erler
Robert Franz zum 90. Geburtstag

Erich Kloss
Julius Kniese †

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt)
Kritik (Oper und Konzert)
Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



RICHARD WAGNER ALS „LYRISCHER“ DICHTER

EIN WORT DER EINFÜHRUNG IN DIE DEMNÄCHST ERSCHEINENDE SAMMLUNG DER „GEDICHTE“ WAGNERS

von C. Fr. Glasenapp-Riga

Schluss

II.

Wir betonten hinsichtlich der ersten Gruppe der sieben Dresdener Gedichte, dass in ihnen kein Zwiespalt, keine leidenschaftliche Erregung in der Seele des Dichters zum Ausdruck gelange. Anders ist es mit der zweiten Gruppe bestellt. Somit stehen die wenigen, zwischen beiden eingeschalteten „Lohengrin“-Fragmente, gewissermassen als eine Scheidegrenze, ein Symbol zwischen den vier ersten und den drei letzten Gedichten der Dresdener Zeit. Ein Symbol des „eigentlich einzigen tragischen Stoffes der modernen Gegenwart“: des Missverhältnisses zwischen dem Künster und der Öffentlichkeit, wie es der Dichter selbst in heissen Schmerzen empfand. Die Reihe der nun folgenden Gedichte hingegen lässt klar und lebhaft die Stimmung erkennen, die in der erregten Periode von 1848 zu 1849 sich seiner bemächtigte und ihn am Ende ganz folgerecht aus der Dresdener Umgebung herausriss. Unter ihnen trägt das erste, der „Gruss aus Sachsen an die Wiener“, am ausgesprochensten — als Zeitbild — einen politischen Charakter. Die beiden ihm folgenden: „Die Not“ und „An einen Staatsanwalt!“ hingegen bekunden in ihrem stürmisch feurigen Atem und Pulsschlag jenes reinmenschliche Gefühl der Empörung gegen unmenschliche und widernatürliche äussere Satzungen, das dem Künstler zeitlebens zu eigen war. Sie behalten demnach, möge auch ihrer Fassung der Charakter einer bestimmten Entwicklungsperiode eingeprägt sein, ihre mahnende Bedeutung bis zum heutigen Tage und weit darüber hinaus, — so lange der klaffende Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation noch nicht überwunden und zum Ausgleich gelangt ist. „Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in

harmonischer Übereinstimmung zu erhalten", schrieb er noch am Schlusse seiner Laufbahn, nämlich vierzehn Tage vor seinem Tode (31. Januar 1883). „Vor allem würde unsere, im Dienste des modernen Staates gewonnene Weisheit gänzlich zu schweigen haben, da Staat und Kirche uns nur als abschreckend warnende Beispiele belehren könnten". — Um keinen Zweifel darüber bestehen zu lassen, auf welchem Wege die drei Gedichte aus der „Revolutions"-Zeit sich glücklich bis auf unsere Tage gerettet haben, ist es nötig zu bemerken, dass auch bei ihrer Erhaltung wohl mehr der Zufall, als ein bewusster Aufbewahrungstrieb entscheidend war. Ganz sicher ist uns bekannt, dass sie nicht die einzigen ihrer Art gewesen sind. Ein populär-poetischer Aufruf an Deutschlands Fürsten und Völker sollte zu einem grossen kriegerischen Unternehmen gegen Russland anregen. Von dorther schien zuletzt der Druck auf die deutsche Politik ausgeübt, der die Fürsten ihren Völkern so verhängnisvoll entfremdet hatte:

„Der alte Kampf ist's gegen Osten, der heute wiederkehrt:
Dem Volke soll das Schwert nicht rosten, das Freiheit sich begehrt."

Wenn diese einzig erhaltenen Zeilen des Gedichtes dem Anhang unserer Sammlung mit einverleibt wurden, so geschah dies wiederum in dem gleichen Sinne einer letzten leisen Hoffnung auf eine mögliche Wiederauffindung, gewissermassen als Erkennungszeichen. Der Zeit nach scheint es noch etwas älter als der „Gruss aus Sachsen an die Wiener" zu sein, nämlich aus der Zeit gleich nach Vollendung des „Lohengrin" herzurühren, in welchem es sich ja in der Tat ebenfalls um einen Kampf gegen den „öden Osten" handelt: „für deutsches Land das deutsche Schwert! so sei des Reiches Kraft bewährt!" Auch war es nicht dazu bestimmt, im Schreibepult ungehört zu verhallen, vielmehr an die Öffentlichkeit zu treten, die ja damals der „politischen Lyrik" so ungemein zugänglich war. Wegen gänzlich mangelnder Fühlung mit den Zeitschriften und Zeitungen jener Tage verliess sich der Meister damals auf seinen, zurzeit in Mannheim weilenden, Dresdener Bekannten Berthold Auerbach. Eine dreissig Jahre später (1878/79) durch den Schreiber dieser Zeilen mit dem Letztgenannten angeknüpfte Korrespondenz führte nicht zu dem erwünschten Ziel: das Gedicht blieb verschollen und ist es noch bis zum heutigen Tage.

Unter keinen Umständen kann aber dieser und so mancher ähnliche Verlust durch untergeschobene, unechte Gedichte ersetzt werden, welche sowohl in der Denkart, wie in der dichterischen Ausdrucksweise nicht die mindesten Berührungspunkte mit der, gerade in Dichtungen dieser Art stets einfach volkstümlichen, von jeder literarischen Gespreiztheit weit entfernten Diktion Richard Wagners aufweisen, — selbst wenn es dem unkundigen Auge so erscheinen konnte, als wäre die Handschrift, in der es aufgezeichnet, diejenige des Meisters selbst. Ein solches Gedicht, unter

der Aufschrift „Die Revolution" gelangte bekanntlich vor etwa zehn Jahren in einer Berliner Zeitschrift („Neue deutsche Rundschau" 1894) zum erstmaligen Abdruck und ging von hier aus als sensationeller Fund, mit der in bezug auf Wagner so altbewährten Kritik- und Kenntnislosigkeit der Redaktionen aus einer Tageszeitung in die andere über. Keine einzige der poetischen Stileigentümlichkeiten Wagners (z. B. der vorausgestellte Relativsatz o. dgl.) ist darin enthalten. Im Gegenteil, es berührt den Kenner fremd von der ersten bis zur letzten Zeile.

In Anknüpfung an die soeben erwähnte Handschrift des Meisters gibt sich in dem Original des Gedichtes: „An einen Staatsanwalt!", im Verhältnis zu dessen Vorgängern ein auffallend verschiedenes Bild zu erkennen. Mit dem Beginn des Jahres 1849 vollzieht sich in seinen Briefen und sonstigen Manuskripten der Übergang von der deutschen zur lateinischen Schrift. Und zwar zunächst mit voller Adoption der Jakob Grimmschen Schreib-Eigentümlichkeiten: Vermeidung der grossen Anfangsbuchstaben und Anwendung eines besonderen Schriftzeichens für das sog. lange f. Das erste in dieser Jakob Grimmschen Schreibweise und Orthographie uns bekannt gewordene Schriftstück ist ein Familienbrief vom 25. Januar 1849, an die Schwester Cäcilie zu ihrem Geburtstag gerichtet. In dieser Beziehung schliessen sich an das genannte Gedicht noch die beiden, in unserer Sammlung zunächst folgenden, der ersten Züricher Zeit angehörigen auf Seite 26 und 27 unserer Sammlung: „Lola Montez" und „An die Fürsten". Das letztere Gedicht enthält einen Gedanken, der bereits in dem Nachlassband „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" auf Seite 50 vor jetzt zwei Jahrzehnten (1885) zum erstenmal an die Öffentlichkeit getreten ist: beide Fassungen, die prosaische wie die poetische, von denen offenbar die in Prosa die ältere ist, finden sich auf dem Titelblatt des Manuskriptes von „Die Kunst und die Revolution".

Am auffallendsten stellt sich die fast völlige Abwesenheit „lyrischer" Gedichte für den ganzen, nun folgenden fünfzehnjährigen Zeitraum des Exils und der wechselnden Aufenthalte (Zürich, Venedig, Paris, Biebrich, Wien) heraus. Hier ist der Ertrag ein so beispiellos geringer, dass man meinen könnte, ein wahrer Sturm sei darüber hinweggeweht und habe all die losen Blätter verstreut. Briefe und anderweitige, an bestimmte Adressaten gerichtete Schriftstücke sind aus dieser Zeit so reichlich erhalten, dass fast jede Woche, zuzeiten jeder Tag seines Lebens dadurch seinen Beleg hat. Aber Gedichte! Was davon auf uns gekommen, verdankt diese Erhaltung, wie es scheint, einzig und immer wieder dem Zufall. Nun könnte der Annahme weitgehender Verluste allerdings der Umstand zu widersprechen scheinen, dass gerade um diese Zeit der Künstler sich in seinen Prosaschriften so recht bestimmt gegen alle blosse Lyrik

ausgesprochen. Wohlgemerkt aber doch immer nur gegen jene, aus dem Privatleben, in welches sie gehört, als Kunstgattung an die Öffentlichkeit sich drängende „Literaturlyrik", die sich, schwarz auf weiss, in den „preussischen Landesfarben", unmittelbar an den „Leser" wendet und nur dazu da ist, „einen abstrakten Gedanken, das idealisierte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste zu empfehlen". Dieselbe, ihm durchaus eigene, echt Wagnerische Grundansicht über alle moderne Lyrik hat der Meister noch in viel späterer Zeit gesprächsweise gegen den Verfasser kundgegeben, ohne den Einwand eines sozusagen „idealen Subjektes" gelten zu lassen. Das schliesst aber doch keineswegs aus, dass ihm, wenn eben auch nicht für den Buchdruck und die Öffentlichkeit, so doch für den eigenen persönlichen Bedarf, Vers und Reim gelegentlich ganz denselben Dienst erwiesen, den sie Goethe geleistet; nämlich: mit einem Gegenstande, einer Situation, einer Stimmung, dadurch gleichsam abzuschliessen, dass er sie in die Form eines Gedichtes, einer ernsten oder humoristischen Strophe zusammenfasste. So zeigt er sich schlagfertig dazu bereit, dem Gegner, der seinen Angriff in Vers und Reim gekleidet, in gleicher Form, wenn auch nicht mit Namensunterzeichnung, zu erwidern („Dem Aargauer"); so entsteht das wehmütig ernste „Schwalbenliedchen"; so die Widmung von „Tristan und Isolde" an Frau Wesendonk; so am Ende gar das humoristisch improvisierte „Volkslied" usw.

Bei dem ersterwähnten unter diesen Gedichten handelte es sich um die Abwehr eines Angriffes in poetischer Form, den nach der ersten, mit allgemeiner Begeisterung aufgenommenen Züricher Aufführung des „Fliegenden Holländers" ein dortiger Literat, oder Literaturpoet, J. J. Reithard, in der Züricher „Eidgenössischen Zeitung" gegen das Werk erhoben. Dieser hatte sich selbst „ein Aargauer" unterzeichnet; der Meister bediente sich gegen ihn der Unterschrift „ein Züricher". Das Geheimnis der Autorschaft Wagners war so gut bewahrt, dass noch vor wenigen Jahren, als das kleine Gedicht zum erstenmal in die Öffentlichkeit trat, der Herausgeber desselben [1]) gar nicht einmal auf den Gedanken an den wahren Verfasser desselben geraten zu sein scheint, sondern den vorgeschobenen Autor, dessen Namen er eigens anführt, ohne weiteres auch für den wirklichen gehalten hat, — so charakteristisch der Gedankeninhalt der Verse (der darin ausgesprochene, Wagner so eigentümliche, Gegensatz von „Künstler" und „Literat") auf den tatsächlichen Urheber hinweist.[2]) In bezug auf das

[1]) „89. Neujahrsblatt der Züricher Allgem. Musikgesellschaft" 1901, S. 46.

[2]) Die bei dieser Gelegenheit aus Eigenem hinzugefügte Vermutung, der Meister habe sich über diesen Angriff „weidlich geärgert" (!!), widerlegt sich wohl am einfachsten durch den humoristischen Hinweis auf den Züricher „Tageblattstreit" in den Briefen an Uhlig S. 197/98.

„Volkslied" aus dem Sommer 1859 muss hervorgehoben werden, dass wir es eigentlich nur halb kennen! Nämlich nur im Text, und nicht in der zugehörigen Melodie. „Es macht sich, auf eine Volksmelodie gesungen, recht gut: der Vreneli habe ich's am Abend vorgesungen", heisst es in den Briefen an Frau Wesendonk. Aus dem Zusammenhang der Stelle erfahren wir auch, dass es „vorgestern auf dem Spazierritt entstanden sei" und aus welchem Grunde er es dem Wirt seines Gasthofes nicht verehrt habe. Wäre letzteres — etwa mit Hinzufügung der Melodie — geschehen, so würde es noch ausdrücklicher als ein Pendant zu den Versen „an seinen freundlichen Wirt, Herrn Louis Kraft" sich darstellen, welche nachmals wegen ihrer Volkstümlichkeit als „Kraftliedchen" bekanntlich in das „Allgem. Reichs-Kommersbuch für deutsche Studenten" (Müller von der Werra) gelangt sind. Ob es aber deshalb mit grösserer Sicherheit auf uns gekommen wäre, ist eine ganz andere Frage. Vielleicht ist es sogar wirklich — wir halten dies trotz der Worte an Frau Wesendonk gar nicht für ausgeschlossen — doch zu dieser Verwendung gelangt, und trotzdem, mit der dazu gehörigen Melodie, verloren gegangen! Es muss durchaus bezweifelt werden, dass der gefällige Herr Obrist am Rhyn (dem Meister stets in guter Erinnerung verblieben) jede geschriebene Zeile seines berühmten Gastes sorgsam als Heiligtum aufbewahrt und testamentarisch seinen Erben hinterlassen hätte. Im Gegenteil!

Dass aber in den zehn Jahren von 1849 bis 1859 (Zürich, Venedig, Luzern) tatsächlich nicht mehr als diese, im Ganzen vier, „Gedichte" entstanden sein sollten, -- das glaube, wer mag! Es scheint uns unwahrscheinlich, und das Abhandenkommen des Fehlenden einzig darin begründet, dass der Schöpfer gewaltiger Werke für die Ewigkeit solche Äusserungen, waren sie erst niedergeschrieben und hatten damit ihren Dienst geleistet, als kaum noch vorhanden betrachtete. Alles derartig „Lyrische", wenn wir es doch so nennen sollen, war bei ihm, wie bereits gesagt, nur eine unwillkürliche, fast — das Wort im rechten Sinne genommen — unbewusste Kundgebung seines Inneren, ein blosses Nebenher seines wirklichen Schaffens, eine rein persönliche Mitteilung oder Wesens-Ausstrahlung. Nie hat er daran denken können, es würde dereinst vielleicht gesammelt werden, um aus diesen Strahlen ein eigenartig beredtes Bild seiner Persönlichkeit zu weben, wie es keine seiner Briefsammlungen gibt, — an deren einstige Veranstaltung und Publikation er doch begreiflicherweise ebenso wenig gedacht hat! Die fast beängstigende Veröffentlichungswut unserer Tage war damals noch nicht in Mode gekommen.

Sodann — das letzte Dritteil seiner Exil- und Wanderzeit (1859 bis 1864). Fünf Jahre, und aus ihrem wechselvollen und ereignisreichen Verlauf mit ihren unzähligen persönlichen Beziehungen — nur vier kleine






„Gedichte“, von denen noch dazu eines („an Tichatschek“, in betreff der Rostocker Lohengrin-Aufführung) die Stelle eines wirklichen Briefes vertreten hat. Diesem reiht sich, seit seiner neulich erfolgten Veröffentlichung, ebenfalls als wirkliches Briefchen, etwa noch jener scherzhafte *Canto antico italiano* („O Cornelio! Santo Pietro di Cornelio!“) an, mit welchem er am 13. November 1861 dem Wiener jungen Freunde, unter gleichzeitiger Übersendung einer kleinen venezianischen Gondel, als Tintenfass, seine soeben erfolgte Rückkehr aus der Lagunenstadt ankündigte. Das Original ist, ganz wie das Luzerner „Volkslied“ mit seiner „Volksmelodie“ zusammengehört, und das „Kraftliedchen“ wirklich mit einer solchen niedergeschrieben ist, ebenfalls mit einer musikalisch-witzigen echt italienischen Rezitativ-Melodie in freiester Rhythmik und Takteinteilung versehen. Die übrigen drei Gedichte dieser Periode („Salz und Brot“, „Des Deutschen Vaterland“ und „Epitaphium“) sind wiederum lediglich durch völligen Zufall zwischen den Papieren des Meisters vor dem Verlust bewahrt, — sonst wären sie ebenfalls nicht auf uns gekommen! Diese drei Gedichte besagen zwar viel. Sie fassen in ihrem sarkastischen Humor die bittersten, die schmerzlichsten Erfahrungen seines Künstler-Daseins zusammen. Es sind die drei Schluss-Szenen eines Trauerspiels, dessen erschütternder Ausgang nur wie durch ein göttliches Wunder abgewandt worden ist. Jeder Versuch zur Begründung einer dauernden Häuslichkeit nach seinen Bedürfnissen war fehlgeschlagen: auf den letzten, in Penzing bei Wien, bezieht sich das Gedicht: „Wie oft schon schickte man mir Salz und Brot ins Haus! Stets ging es doch auf Sorg' und Not hinaus“ usw. Erhalten hat es sich als flüchtiges Bleistift-Konzept auf der Rückseite eines Briefes an Tausig vom Mai 1863. Ebenso zufällig ist das Gedicht: „Des Deutschen Vaterland“ auf uns gekommen. „Beim Revidieren aufgefunden und zur gelegentlichen Ergänzung empfohlen“, diese Zeilen in Prosa hat er eigenhändig darunter gesetzt, als er es, ein bis zwei Jahre später, an Bülow übermachte! Wer sich seine damalige Lage vergegenwärtigt, wird es gerade in unseren Tagen der „Denkmals“-Velleitäten und wohlfeilen Verehrung als besonders „aktuell“ betrachten:

„Was ist des Deutschen Vaterland? Ist's Nibelheim, Krähwinkelland?
Ist's wo der Jud' sich mausig macht, der Lump sich kühn ins Fäustchen lacht?
Ist's wo man ernst und tief sich preist, mit Nachbars Wegwurf doch sich speist?
Wo Mittelmässigkeit gedeiht, dem Edlen man ins Antlitz speit?
Wo hundert Jahr man alt muss sein, eh' Anerkennung sich stellt ein?
Wo dem, den sie zu Tod' gehetzt, man Reden hält und Standbild setzt? usw. usw. usw.
O ja! O ja! Ja! Ja! Sein Vaterland, da ist es, da! —

Er stand völlig verwaist und einsam, des Lebens bis zum äussersten satt und müde in diesem „deutschen Vaterland“, das mit seiner refor-



matorischen Kraft nichts anzufangen wusste. Ohne leibliche Nachkommen und Erben, verschenkte er selbst seine Partituren, wo ihm ein wenig Liebe entgegenzutreten schien. Jede Aussicht auf ein Heim und Haus, eine umgebende Familie, war in Nacht und Dunkel verschwunden. Der tragische Untergang, das althergebrachte Los eines deutschen Genius, dessen er sich so lange mühsam, mit übermenschlichem Kraftaufwande, bis zur Erschöpfung, erwehrt, stand dicht vor seinen Augen. Das „Epitaphium" bringt diesen Zustand völligen Erlöschens auch der letzten Hoffnung zum Ausdruck. Aller menschlichen Annahme nach der Tragödie letzter Akt: „Der Feinde Meute hetzte mich müd': was in mir rang nach freien Künstlertaten, sah der Gemeinheit Lose sich verraten" . . .

Und nun der endliche Umschwung, dem er sich entgegengesehnt, den er so lange von irgend einer Seite her erwartet, für den er sich durch fünf leidensschwere Jahre, wie ein Schiffbrüchiger, schwimmend über den Wellen erhalten! Zwar zunächst neue Kämpfe, neuer Ansturm des Neides und der Feindseligkeit. Dann aber endlich die traut entrückte Schaffensstille zur Vollendung seiner Werke. „Meistersinger", „Siegfried", „Götterdämmerung", dann, in heftigem Ringen wider die ganze Zeitgenossenschaft, die endliche Verwirklichung des Bayreuther Gedankens, folgen in gemessenen Zwischenräumen Schritt für Schritt auf einander. Wir alle sind uns heute dessen bewusst, durch welche erhabene Liebeskraft ihm diese Schaffensstille gewonnen wurde, wem in Wahrheit die Vollendung dieser Werke und der Beginn des Bayreuther Unternehmens zu danken ist. Es ist nun kein Geheimnis mehr, dass selbst die grossherzige Freundschaft des königlichen Gönners für sich allein ihn dazu nicht hätte vermögen können! Und eben die sorgende Liebe, die ihm mit rücksichtsloser Selbstaufopferung ohnegleichen das stille Heim in Triebschen geschaffen, die ihn in hohem Mut und stolzem Glauben auf ihren Fittigen den höchsten Zielen zutrug, die über seiner Gesundheit und seinem Wohlergehen wachte, die sein ganzes Dasein erhielt und bewahrte: gerade sie war nach Möglichkeit auch auf die Erhaltung des Kleinsten bedacht. So bekommt denn auch unsere Sammlung erst von diesem Punkte an Fluss und Stätigkeit. So erklärt es sich, dass die „Gedichte" Richard Wagners, wie sie nun vorliegen, im wesentlichen — von Seite 37 bis 155 — bloss den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens angehören.

Hier wäre denn auch der Punkt erreicht, wo die Stimme des „Einführenden" zu verstummen hat, da er sich ja im wesentlichen bloss vorgesetzt, von Unvorhandenem, nicht von Vorhandenem zu sprechen. Von hier ab wird vielmehr die Stimme des Meisters selber laut, mit allem unwiderstehlichen Zauber des Persönlichen in der kleinsten Zeile, mit allem Reichtum und aller Fülle, tiefsinnigstem Ernst und nie versagendem an-



mutigem Scherz, kurz, mit jener vollsten unverwechselbaren Eigenart des Genius. Aus ihren Tiefen findet er gleicherweise den Ton, um zu Königen und zu Kindern (S. 66, 82, 92, 152) zu sprechen, Freunde zum kräftigen Wirken aufzumuntern und anzufeuern, ihnen für Taten oder Huldigungen zu danken, zu Familienvermehrungen zu gratulieren (S. 134) oder ihnen, wie in dem einen bedeutsamen Falle (S. 86) die Grabschrift zu setzen und darin in lapidarer Kürze, Zug für Zug in völliger Porträttreue, eine ganze Künstlerpersönlichkeit zugleich mit ihrer Lebenslaufbahn zu schildern. Insbesondere aber kommt in seinem Verkehr mit König Ludwig II., in der ganzen Folge poetischer Ergiessungen an die Adresse des königlichen Freundes, in beständigem Anschluss an die verschiedenen Phasen dieses einzig dastehenden Verhältnisses, die ganze Skala der Ausdrucksfähigkeit seiner Sprache, seines Verses, für den Wechsel der Gedanken und Empfindungen zur Anwendung: von dem glühenden Dank bis zur tiefernsten Mahnung und Beschwörung! Mit Vorliebe verwendet er gerade hierbei die feierlich prächtige achtzeilige Strophenform der italienischen Renaissancepoesie, die *Ottaverime,* wie sie seit Goethe auch der deutschen Dichtung zu eigen geworden und auch durch ihn gerade für Widmungen oder feierliche Anreden benutzt worden ist. Der gleichen Strophenform bedient sich auch der König in dem einzigen, in unsere Sammlung mit aufgenommenen Erwiderungsgedicht: „An meinen Freund."

Dem einsamen Aufenthalt auf dem Hochkopf im August 1865, nach Schnorrs plötzlichem Dahinscheiden (Leben Wagners III, S. 113/14), entstammt das Gedicht: „Am Abgrund steh' ich, Grausen hemmt die Schritte; der mich geführt, verloren ist der Pfad" . . . Es ist der Eindruck eines jener einsamen Abendspaziergänge im Hochgebirge, auf dem es ihn auf die schmale Mitte des steilen Felsenrückens hinausgelockt, wo es kein Aufwärts mehr gibt und die Wolke — selbst abwärts — den Pfad ihm zudeckt, auf dem er die äusserste ragende Höhe erklommen. Was ihn dem steilen Gipfel zugetrieben, eben das hält ihn nun aber am Rande des Abgrundes fest gebannt: das Bewusstsein, mit allem Früheren abgeschlossen zu haben. Der Nebel deckt ihm manches Heimatland, wo einst er sich „gesehnt nach letztem Lieben"; manche Freundeshand ist seinem Drucke entglitten: „verlassen musst' ich, die zurück mir blieben". Wenn er aber nun nicht mehr zögernd rückwärts schauen dürfe, wie sollte er da mit Grauen in den Abgrund spähen?

Wie schreckte mich, nun ich zu ihm gedrungen,
das raumlos nächt'ge Weltennebelmeer?
Ist's nicht, die ich so sehnsucht-kühn besungen,
die Nacht der Wunder, heilig still und hehr?
Dahin sich Tristan traut vor mir geschwungen,
wie dünkte mich der nächt'ge Abgrund leer?

Den Weg, den ich so lockend ihm gepriesen,
nun hat er lächelnd mir ihn selbst gewiesen. .

Was steh' ich jetzt und zögr' ihm nachzusinken?
Wie bangte mir vor der Erlösungsnacht?
Ist es, weil dort den Stern ich seh' erblinken,
dess Leuchten meinem Schicksal hold gelacht?
Wie strahlt er jetzt, als ob mit mächt'gem Winken
dahin er deute, wo ein Glück mir wacht!
Ist's Tristan, der mir seinen Gruss entsendet?
Sieglinde, die des Bruders Blicke wendet?

Das eine Aug', ich muss es jetzt erkennen,
das unverwandt nach jenem Felsen schaut:
mag weit und breit man Jupiter dich nennen,
mir strahlest du als Wotan deutsch und traut:
den Fels auch kenn' ich; seh' ich hell doch brennen
das Feuer dort zum Schutz der hohen Braut:
die einst in stolzem Schmerz du von dir banntest,
den Wecker ihr, du Banger, noch nicht sandtest.

Brünnhilde schläft, ermisst im Traum die Welten,
in denen Tristan heimisch nun verweilt:
bleibt er uns stumm, sie kann die Kunde melden,
die ihr der Liebende dort mitgeteilt;
doch einem nur, dem furchtlos kühnsten Helden,
der jauchzend mit ihr hin zum Abgrund eilt:
nur er, den Drachen nicht noch Feuer schrecken,
gewinnt die Kunde, darf die Braut erwecken.

Und er erwuchs in holder Jugend Prangen,
als Brünnhild schlief und Tristan liebend starb.
Er naht, von dem der Wurm den Tod empfangen,
der neid'scher Zwerge tück'sches Spiel verdarb:
durch ihn soll Kunde nun zur Welt gelangen,
wie sie Brünnhilde träumend sich erwarb,
von Siegfrieds Tat, zum Schrecken aller Bösen!
Es winkt der Stern, — das Rätsel will sich lösen!

Es gibt in unserer Sammlung auch einige Gedichte polemischer Natur, von vernichtender Ironie. Wir heben darunter nur die — je drei — Sonette an David Strauss und an Heinrich Laube hervor. Erstere bilden die Antwort auf zwei sehr aggressive Gedichte in Sonettform, mit denen jener Lachner-Freund und „kaltblütige Evangelienkritiker“ das — eingebildete — „Martyrium“ seines in so komischer Überschätzung glorifizierten Münchener Freundes besang[1]) und sich dabei mit dem Fanatismus beschränkter Parteilichkeit und völligen Mangels an objektiver Sachkenntnis

[1]) Vgl. Gesammelte „Schriften und Dichtungen“ VIII, S. 373 (in dem Aufsatz „Über das Dirigieren“).

weitgehende Angriffe gegen den Meister, wie gegen dessen königlichen Beschützer gestattete. Sie waren nicht veröffentlicht, sondern kursierten bloss in den damaligen Lachnerkreisen der bayerischen Residenz; ihr Inhalt ist aber für den aufmerksamen Leser der drei Wagnerschen Sonette hinreichend gekennzeichnet, um diese letzteren in ihren Beziehungen nicht dunkel erscheinen zu lassen. Auch die Erwiderung Wagners war nicht entfernt für die Öffentlichkeit, vielmehr nur für einen sehr engen Freundeskreis bestimmt und tritt demgemäss erst jetzt — bald vierzig Jahre nach ihrer Entstehung — zum erstenmal an das Licht. Anders stand es mit den Sonetten an Laube. Diese waren in der Tat ursprünglich einem österreichischen Organ („Der Wanderer") zugedacht, mit welchem Hans Richter, damals in Triebschen weilend, eine Art Fühlung hatte. Den Anlass zu diesen Sonetten bot der ganz unvermittelt plötzliche Abfall des alten Jugendfreundes, mit welchem dieser, nachdem er sich noch kürzlich um des Meisters Protektion in München beworben und ihn dabei seiner solidarischen Sympathie mit dessen reformatorischen Bestrebungen versichert, nun plötzlich, — und gerade anlässlich der „Meistersinger"! — sich mit einer exemplarisch scheelsüchtigen „Kritik" des Werkes unter die erbittertsten Gegner gestellt hatte. Der verletzend hässliche Eindruck, nicht etwa des Laubeschen Aufsatzes, den er nicht gelesen, wohl aber der unnatürlichen Autorschaft desselben, kostete den Meister damals einen recht peinlichen Augenblick. Er entledigte sich der momentanen Stimmung in drei Sonetten von überwältigendem Humor. Sie kennzeichnen in heiterer Satire die Beschränktheit des weitberühmten Dramaturgen auf den blossen theatralischen Drucker, über welchen der Horizont des alten Jugendfreundes doch nicht hinausging, dessen Anstellung in München, wäre sie geglückt, doch nur eine abermalige Enttäuschung gewesen sein würde (Leben Wagners III[1], Seite 254). Es kam aber, aus von ihm unabhängigen Gründen, nicht zu der beabsichtigten Veröffentlichung und er hatte Besseres zu tun, als dieser Angelegenheit weiter nachzuhängen.

Einen besonderen Reichtum an Humor und an Vielseitigkeit der persönlichen Beziehungen weisen die zahlreichen poetischen Äusserungen der Bayreuther Periode auf. Die Bayreuther Freunde selbst, an ihrer Spitze Feustel und Muncker, manche befreundete oder besonders wertgeschätzte Patrone und Patroninnen, die künstlerischen Gehilfen des grossen Werkes, bis zu den jungen Musikern der „Nibelungenschmiede", sind die Adressaten so mancher launigen Widmung, so manches humoristisch-poetischen Grusses. Selbst sein treuer Barbier und zugleich personen- und adressenkundiges Faktotum für Einladungen, Besorgungen usw., der jedem älteren Bayreuth-Besucher noch in guter Erinnerung stehende, erst vor wenig Jahren verstorbene Bernhard Schnappauf, wurde gelegentlich (nach

der Erinnerung von Prof. Muncker) von ihm poetisch verherrlicht. Als nämlich dieser einmal bei dem Wohltätigkeits-Konzert eines Bayreuther Vereins als Sänger mitwirkte, sandte ihm — immer nach Munckers Erinnerung — der Meister eine drollige Parodie des bekannten Paul Gerhardschen Liedes, von welchem unser Gewährsmann nur die erste Zeile behalten hatte: „Schnapp' auf, mein Herz, und singe!" Das Original dieses, jedenfalls doch wohl in Bayreuth noch aufzufindenden Blattes, ist uns leider nie zu Gesicht gekommen.

Es ist zur Genüge bekannt, dass es in den Anfängen des Bayreuther Werkes auch Zeiträume der Verfinsterung, der völligen Aussichtslosigkeit, anscheinend nicht zu überwältigender Hindernisse gab, in denen alle gute Laune ihm vergehen musste, in denen er nicht einmal dazu kam, an der Instrumentation der „Götterdämmerung" weiter zu arbeiten. „Kaum setze ich einmal an, so kommen ‚Briefe' oder sonstige liebliche Nachrichten, aus denen Nötigungen zu neuen Erfindungen für den Verkehr mit der Welt entstehen." In solchen Fällen konnte ihn selbst auch eine freundliche Annäherung von aussen her verdriessen, indem sie zu einer Gegenäusserung nötigte. „Das ist nun", schreibt er an Nietzsche, „gerade um rasend zu werden, und zwar in dem Sinne des isländischen Skalden Eigil, von dem ich Ihnen (glaube ich) einmal erzählt habe, dass er bei einer Heimkehr nach mühseliger Meerfahrt den prachtvollen Schild eines seiner Freunde in seinem Hause zurückgelegt auffand; er schrie: ‚Den hat er mir nur hergehenkt, dass ich ein Gedicht darauf machen soll! Ist er schon lange fort? Ich will ihm nach und ihn todtschlagen!' Er holte ihn aber nicht mehr ein, kam verdriesslich zurück, betrachtete sich den Schild genau und — machte ein Gedicht darauf! — Nun! auch Herr Overbeck" [der ihm eben damals seine Schrift über die Christlichkeit der modernen Theologie eingesandt] „muss einmal selbst kommen, um sein Gedicht zu haben."

Eine auch nur annähernd absolute Vollständigkeit bei diesem ersten Anlauf zu erringen, haben wir uns gleich zu Beginn des Unternehmens der Herausgabe der „Gedichte" Richard Wagners nicht vermessen. Wir sind im voraus davon überzeugt, für künftige weitere Ausgaben durch so manche Beisteuer von aussen her zur Bereicherung unserer Sammlung erfreut zu werden. Ein Lieblingsgedanke des Herausgebers war es, ihr anhangsweise eine ganze Kette jener zweizeiligen „Widmungssprüche" beizugeben, wie sie als Eingebungen des Augenblicks von ihm unter Porträts oder auf die Titelblätter von Büchern und Broschüren gesetzt wurden. Ein grosser Teil der Bayreuther Künstler ist mit solchen, auf der Rückseite von Photographieen angebrachten launigen Verszeilen bedacht, wie z. B. „Der grösste Künstler und Mime — ist Freund Schlosser als

Mime". Oder: „Lang' haben wir gewart't, bis Froh ward Engelhardt" (die kleine Rolle des Froh ward am spätesten ausgegeben und fiel zuletzt dem Tenoristen Engelhardt zu). Die mehrfachen Dedikationen an Frau Materna sind durch wiederholte Veröffentlichung bekannt geworden; sollten die Herren Niemann und Betz, Scaria und Winckelmann leer ausgegangen sein? Es erwies sich als untunlich, deshalb eine Umfrage zu veranstalten; im Besitz des Herausgebers der Gedichte befinden sich indes einstweilen nur einige 20 derartige Reime. Er gab deshalb vorläufig die beabsichtigte Schlussrubrik auf, da sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt einstweilen mehr nur einer Absicht, einem Wunsch, noch nicht aber der ihm vorschwebenden Erfüllung geglichen hätte. Auch freundliche Gönner der Sache oder Freunde des Hauses haben so ihre Sprüche erhalten, u. a. eine ehrwürdige Gönnerin des Bayreuther Werkes in Hamburg, die einst dem Meister selber ihre treue Gesinnung bewährt und nun noch die Freude genoss, anlässlich der unvergesslichen Hamburger „Kobold"-Aufführung des Meisters schaffenden Sohn zu bewillkommnen. „Immer in Not und Sorgen; doch in Fräulein Petersen geborgen", lautet ihr Widmungsspruch. Wiederholt knüpfen derartige Sprüche in der, dem Meister so eigenen launigen Weise an den Namen des Adressaten an. „Dem Grafen des Landes der Autor des Bandes", heisst die handschriftliche Widmung eines Exemplars der Dichtung des Nibelungenringes an den Hausarzt und Hausfreund Dr. Landgraf. „Kein Schema gibt's für meine Kunst: ein Schemann doch hat meine Gunst," steht unter einem Stahlstichporträt für Professor Ludwig Schemann, den Vorsitzenden der von ihm selbst vermächtnisweise, gleichsam im Auftrag Wagners, hervorgerufenen Gobineauvereinigung. Häufig sind Namen-Reime, wie: „Lang' blüh' und wachs' mein guter Cyriax!" — „In saecula aeterna es lebe die Materna" — „An Grün und Sadler der alte Adler" — „Frau Fricka-Grün soll immer blüh'n" — „Wo ist Jäger, da wird's reger." Oder Anknüpfungen an bekannte Dichterworte, wie: „Ehret die Frauen, sie flechten und weben Photographieen in Degeles Leben." (Dieser Spruch stand unter einem zum Weihnachtsfest 1880 durch die Gattin des trefflichen Dresdener „Beckmesser" für ihn erbetenen photographischen Bildnis.) Oder in einem edelsten Sinne an sein eigenes Dichterwort anknüpfend, wurde von ihm an Frl. Malten, als diese im August 1882 zugunsten von Frau Materna auf ein letztes Auftreten als Kundry verzichtete, der Spruch gerichtet:

„So ist es recht, so nach des Grales Gnade,
so wandeln wir des Heiles sich're Pfade."

Es ist dies der Zeit nach der letzte in unserer privaten Sammlung, um deren Erweiterung durch gütige Mitteilung der Herausgeber hierdurch bittet. Sobald er ihre Zahl mindestens auf das Doppelte, von zwanzig

auf vierzig, gebracht und sie dann als förmliche „Kette“ sinniger Denksprüche und launiger Einfälle mehr als gegenwärtig ein Ganzes bilden und sich gegenseitig tragen und stützen, will er sie gern als Schluss des Anhanges der Sammlung künftigen Lesern darbieten und dann — vielleicht — auch seinen eigenen Namenreim hinzufügen.

Der vertraute Leser[1]) wird in dieser Sammlung ein, bereits gedrucktes, Gedicht vermissen: die seinerzeit der Veröffentlichung des „Siegfried-Idylls“ vorgedruckte Widmung. Es gelang uns nicht, die Einwilligung zu ihrem nochmaligen Abdruck an jener Stelle zu erhalten. Sie gehören einem Zusammenhang intimster „Gedichte“ an, der sich nicht in die Zahl der hier gebotenen einreihen lässt. Es gibt Heiligtümer, an die man nicht rührt; und wer danach verlangte, würde eben damit nur vollends bezeugen, wie wenig er ihrer würdig ist. Sie bleiben für alle Zeiten das alleinige Eigentum der Familie Richard Wagners.

[1]) Es sei uns erlaubt, auf Hans von Wolzogens eben erschienene eingehende Studie über den Dichter Richard Wagner als Ergänzung zu diesen Ausführungen zu verweisen. Das Werk ist der 27. Band der Monographieen-Sammlung „Die Dichtung“.





DIE WIRKUNG DES URHEBERRECHTS

vom 19. Juni 1901

EINE STATISTISCHE SKIZZE

von Ernst Challier sen.-Giessen

Im Jahre 1894 hat die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig einen „Programm-Austausch" eingerichtet, der aus kleinen Anfängen, im raschen Fluge von Jahr zu Jahr steigernd, sich so erweitert hat, dass er jetzt die Zahl von 190 Teilnehmern aufweist und damit fast lückenlos alle grösseren Konzert-Unternehmen, -Institute und -Vereine umfasst. Jeder dieser 190 Teilnehmer sendet alle Programme seiner Konzerte in 190 Exemplaren an die oben genannte Zentrale, diese vereinigt alle gleichzeitig eintreffenden in Form einer Broschüre, verteilt diese an die 190 Teilnehmer in bestimmten Zeitabschnitten (36mal im Jahre), so dass jeder Teilnehmer über die musikalische Tätigkeit der anderen genauestens informiert ist. Dass ausser diesen Konzertunternehmern noch ungezählte und unzählbare Konzerte seitens einzelner Künstler, Militärkapellen, Zivilkapellen, sowie kleinerer Gruppen aller Art abgehalten werden, soll durchaus nicht bestritten werden. Ebenso aber ist es Tatsache, dass die 190 Mitglieder des „Programm-Austausches", mit kleinen Ausnahmen, die „Oberen Zehntausend" im Konzertleben bedeuten; sie empfinden die Neuordnung des Gesetzes zum Schutze des geistigen Eigentums (19. Juni 1901) in erster Linie und am fühlbarsten, sie müssen ihre Tantiemen in Gold zahlen, während die Ungezählten, die zum grösseren Teil der leichtgeschürzteren Muse huldigen, mit weniger edlem Metall auskommen werden. Aber selbst, wäre das soeben Ausgeführte grundfalsch und das Gegenteil das richtige, so wird immer noch durch die Aufstellung einer grossen, geschlossenen Gruppe ein Spiegel geschaffen, in dem auch die anderen Gruppen ihr eignes Bild schauen werden.

In den Kreisen der 190 Konzertierenden ist der Unmut über die Neuordnung des Gesetzes ein durchaus nicht so grosser gewesen, als vielseitig angenommen — freilich darf man diese Neuordnung nicht mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer identifizieren. Darum hat auch hier eine tiefeingreifende Verschiebung zugunsten tantiemefreier Kompositionen durchaus nicht stattgefunden; um das zu beweisen braucht



NICOLAI RUBINSTEIN
* 2. JUNI 1835



IV. 18



LUIGI BOCCHERINI
† 28. MAI 1805



IV. 18



GEORGES BIZET
† 3. JUNI 1875



man hier kein grosses Zahlenheer aufmarschieren zu lassen. Jeder, der nur etwas in das Konzertwesen grösserer musikalischer Körperschaften eingeblickt hat, alle, die mit modernen Kapellmeistern gearbeitet haben, wissen ganz genau, dass diese nach Kosten und Prinzipienreiterei bei der musikalischen Auswahl gar nicht fragen. Es mag vorkommen, dass mancher unbekannte junge Komponist zugunsten eines berühmten zurücktreten muss, denn wenn schon Tantieme gezahlt werden muss, dann will man auch dafür einen Kassenmagneten auf das Programm setzen. Das ist traurig, auch wenn es sich um Ausnahmefälle handelt, aber der moderne Kapellmeister muss noch geboren werden, der sich von seinem Konzertvorstande einen Brahms, Liszt, Strauss, Wagner oder Wolf des schnöden Mammons halber vom Programm streichen lässt. Dass meine Behauptungen zutreffend sind, sollen die nachfolgenden Zahlen beweisen.

Ehe ich aber zu diesen Zahlen übergehe, bemerke ich noch vorher, dass ich aus den Programmen eine kleine Anzahl Ausländer und Schüleraufführungen der Konservatorien ausschied; dadurch wird zwar die Zahl um zehn Teilnehmer verringert, aber es bleiben immer noch 180 übrig, die sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz verteilen.

In Betracht habe ich bei meiner Aufstellung ein volles Jahr, vom Juli 1903 bis Juli 1904 gezogen, die Zeit ist von mir nicht unabsichtlich gewählt, in ihr liegt die Säkularfeier Hector Berlioz' (11. Dezember 1903) und es ist nicht uninteressant, den Einfluss kennen zu lernen, den ein solches Ereignis ausgeübt hat.

Die Gesamtzahl der Konzerte betrug 1532 mit 10885 Kompositionen, an denen 867 Komponisten beteiligt sind; diese Kompositionen, in neun grössere Klassen zerlegt, bestehen aus:

Kl.			
Kl. I	Chorwerke aller Art	1010	Kompositionen
„ II	Lieder und Duette	3623	„
„ III	Orchesterwerke aller Art	2979	„
„ IV	Konzerte und Konzertstücke mit Orchester	661	„
„ V	Werke der Kammermusik aller Art	1303	„
„ VI	Orgelwerke aller Art	334	„
„ VII	Instrumental-Soli (ohne Begleitung)	35	„
„ VIII	Klaviervorträge (auch 2 Klaviere)	919	„
„ IX	Melodramen	21	„
	Summe	10885	Kompositionen

Von diesen Werken geniesst nur die etwas grössere Hälfte Schutzfrist, die kleinere ist bereits Gemeingut geworden.

Es sind frei Kl. I	452	geschützt	558
„ „ „ „ II	1481	„	2142
Summe	1933	Summe	2700

	Übertrag 1933		Übertrag 2700
Es sind frei Kl. III	1396	geschützt	1583
„ „ „ „ IV	290	„	371
„ „ „ „ V	756	„	547
„ „ „ „ VI	159	„	175
„ „ „ „ VII	23	„	12
„ „ „ „ VIII	528	„	391
„ „ „ „ IX	—	„	21
	Summe 5085		Summe 5800

Der grosse Prozentsatz der Schutzlosen könnte nun leicht der Vermutung Raum geben, dass hier ein schädigender Einfluss der Neuregelung des Gesetzes vorläge, die nachstehenden Zahlen beweisen aber das Gegenteil. Es sind ja freilich 5085 Werke von 135 Komponisten verfasst, aber nur 14 von diesen kommen hierbei in Betracht, denn diese haben 4609 Kompositionen auf ihren Teil zu beanspruchen. Beethoven 1039. Schubert 770. Schumann 562. Mozart 389. Bach 352. Chopin 372. Berlioz 235. Mendelssohn 230. Haydn 178. Weber 167. Haendel 112. Loewe 76. Cornelius 64. Gluck 63. (Bei Cornelius erlosch erst Januar 1905 die Schutzfrist). In den Rest von 556 Kompositionen teilen sich dann die weiteren 121 Komponisten, darunter 46 mit einem Werk, 20 mit zwei, 13 mit drei und vier Werken usw. Wer kann hierin einen Einfluss der Neuordnung des Gesetzes erblicken? Doch nur der, der nicht weiss, dass seit Jahrzehnten die zuerst aufgeführten 13 Meister die Konzertsäle beherrschen. Und so wird es auch für unabsehbare Zeit bleiben; ein Orchesterkonzert ohne Beethoven (1903/04 398 Kompositionen) ist undenkbar, ebenso ein Kammermusikabend ohne Beethoven (333) und Schubert (108), ein Orgelkonzert ohne Bach (90), ein Liederabend ohne Schubert (528) und Schumann (276), ein Klavierabend ohne Chopin (241). Berlioz wird von seiner Höhe (235) in den folgenden Jahren herabsteigen müssen, hier dürfte die hohe Zahl eine Ausnahme bedeuten, bedingt durch die Säkularfeier.

Auch bei den geschützten Komponisten ist die Verteilung eine sehr ungleiche gewesen, auch hierbei dominiert eine verschwindende Minorität von Grossen, der die gewaltige Masse mit winzigem Erfolge gegenübersteht. Eine Tantieme für 5800 Werke ist an 732 Fordernde zu verteilen, darunter sind:

359	Komponisten mit	1 Werk	= 359 Werke
119	„ „	2 Werken	= 238 „
57	„ „	3 „	= 171 „
37	„ „	4 „	= 148 „
37	„ „	5 „	= 185 „
609	Komponisten		= 1101 Werke




Übertrag 609	Komponisten				= 1101	Werke
18	Komponisten	mit	6	Werken	= 108	Werke
10	"	"	7	"	= 70	"
13	"	"	8	"	= 104	"
9	"	"	9	"	= 81	"
7	"	"	10	"	= 70	"
4	"	"	11	"	= 44	"
5	"	"	12	"	= 60	"
6	"	"	13	"	= 78	"
7	"	"	14	"	= 108	"
3	"	"	15	"	= 45	"
3	"	"	16	"	= 48	"
1	"	"	17	"	= 17	"
1	"	"	18	"	= 18	"
2	"	"	19	"	= 38	"
2	"	"	20	"	= 40	"
2	"	"	22	"	= 44	"
1	"	"	23	"	= 23	"
2	"	"	24	"	= 48	"
1	"	"	25	"	= 25	"
1	"	"	26	"	= 26	"
3	"	"	27	"	= 81	"
1	"	"	28	"	= 28	"
1	"	"	32	"	= 32	"
712	Komponisten				= 2337	Werke
Hieran schliessen sich 20	"	mit			3463	Werken

Bruckner mit (35), Reinecke (36), Joh. Strauss Sohn (37), Reger (43), Volkmann (45), d'Albert (49), Rubinstein (52), Bruch (53), Schillings (56), Franz (61), Dvořák (80), Weingartner (80), Grieg (109), Saint-Saëns (142), Tschaikowsky (155), Rich. Strauss (306), Rich. Wagner (417), Hugo Wolf (449), Liszt (461), Brahms (797).

Dieses grosse Missverhältnis kann im ersten Augenblick stutzig machen; sieht man aber die Programme schärfer an, so muss man sich überzeugen, dass neben einer Anzahl verdienter Männer, die wohl berechtigt wären, mehr Beachtung zu finden, die grosse Mehrzahl das kaum zu beanspruchen und zu erhoffen hat. Da stösst man bei den selten Beachteten in erster Linie auf eine ganze Reihe von Namen, die auf anderem Gebiete Vortreffliches geleistet haben, sich aber in den Konzertsaal so eigentlich verirrt haben, dann sind es die Herren Virtuosen, die sich für die eigne Person besonders halsbrecherische Aufgaben gestellt haben. Ihnen schliessen sich die Orchesterdirigenten an, die die Kinder ihrer Muse auch gern mal vorstellen wollen. Dann kommen die Respektspersonen: Lehrer, Gatten, Väter, Vettern der Künstler, auch Kritiker und zum Schluss in unabsehbarer Folge die Unverstandenen, die alles von der Nachwelt erhoffen, der Nachwelt, die manchen braven Tondichter schon vor seinem

leiblichen Tod einsargte. Sie alle werden bei der grossen Verteilung der Tantieme mehr oder weniger leer ausgehen und nur die 20 namentlich aufgeführten von 732 Komponisten haben wirklich die Aussicht, aber immer noch durchaus nicht gleichmässig, erkleckliche Summen zu bekommen. Die Berechnung dieser Tantieme kann nun selbstredend nicht nach der Totalsumme der Kompositionen erfolgen, sondern es muss nach Klassen bestimmt werden; ein Lied und eine Symphonie, ein Klavierstück und ein Chorwerk können nicht gleichmässig bewertet werden. Ich greife zum Vergleich die sieben höchsten Zahlen heraus.

	I Chorwerk	II Lied	III Orchester	IV Solo mit Orchester	V Kammermusik	VI Orgel	VII Solo	VIII Klavier	IX Melodrama	Summe
Brahms . . .	99	391	135	31	94	8	—	39	—	797
Liszt	24	76	142	34	4	11	—	170	—	461
Wolf	24	394	27	—	4	—	—	—	—	449
Wagner . . .	5	114	287	7	1	—	—	3	—	417
R. Strauss . .	4	210	75	6	10	—	—	1	—	306
Tschaikowsky .	—	14	93	24	19	—	—	5	—	155
Saint-Saëns . .	2	22	40	37	28	7	1	5	—	142

Um nun, den Klassen entsprechend, die Summe der Anteile festzustellen, halte ich es für angemessen, trotz der grossen Verschiedenheit innerhalb der einzelnen Klassen selbst, nachstehende Wertschätzung aufzustellen:

Kl. I	ist mit	4 Teilen	zu bewerten		Kl. V	ist mit	5 Teilen	zu bewerten
„ II	„ „	1 Teil	„ „		„ VI	„ „	2 „	„ „
„ III	„ „	6 Teilen	„ „		„ VII	„ „	2 „	„ „
„ IV	„ „	6 „	„ „		„ VIII	„ „	2 „	„ „

Dadurch verändert sich die Gruppe der sieben Komponisten:

1.	bleibt	Brahms	mit	2347	Teilen
2.	wird	Wagner	„	1906	„
3.	„	Liszt	„	1630	„
4.	„	Tschaikowsky	„	821	„
5.	„	R. Strauss	„	784	„
6.	„	Wolf	„	672	„
7.	„	Saint-Saëns	„	658	„

Sollte nun aber Meister Beethoven, vom hohen Olymp herab, erfolgreiche Ansprüche erheben, so müssten ihm für seine 1035 aufgeführten Werke 5096 Teile zuerkannt werden. Von der Gruppe der sieben Komponisten wandeln noch zwei: Saint-Saëns und R. Strauss unter den Lebenden,

von den weiteren dreizehn hervorgehobenen noch sieben. Die Rechtsnachfolger der übrigen müssen in absehbarer Zeit auf das Erlöschen der Schutzfrist zählen, als erste Volkmann und Wagner 1914, als letzter Wolf 1934. Heute kommt das freilich nicht in Betracht, aber schon jetzt kann als bewiesen angenommen werden, dass es auf dem gesetzlich festgelegten Wege nicht gelingen wird, dem wirthschaftlich Schwachen die beabsichtigte Rente zuzuwenden. Fast ausnahmslos wird nur denen, die bereits namhafte Verleger-Honorare beziehen oder bezogen, der Löwenanteil von der Tantieme zufallen und das Gesetz vom 19. Juni 1901 eine ganz andere Wirkung ausüben, als vom Gesetzgeber beabsichtigt war.





GEORGES BIZET ALS LEHRER

AUS UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN

mitgeteilt von Hugo Conrat-London

Am 3. Juni 1875 — vor dreissig Jahren also — ist Georges Bizet gestorben. In Bougival, einem lieblichen Orte in der Nähe von Paris, den er sich für den Sommeraufenthalt gewählt hatte, wurde er, von einem Spaziergang heimkehrend, von einem Erstickungsanfall ergriffen, der ihm sofort die Besinnung raubte. Wenige Stunden darauf war er verschieden, ohne wieder zum Bewusstsein gekommen zu sein.[1]) Es soll hier nicht unsere Aufgabe sein, auf die Stellung und Bedeutung dieses hochbegabten Mannes hinzuweisen, der inmitten seines Schaffens jählings dahingerafft wurde, bevor er das 37. Jahr seines Lebens erreicht hatte. Aber es will mir scheinen, als wenn Franz Grillparzers Grabschrift für seinen Freund Franz Schubert, die von einem „reichen Besitz", aber von „noch schöneren Hoffnungen" spricht, mit gleichem Rechte auf den Schöpfer der „Carmen" angewendet werden könnte. Das ungünstige Urteil seiner Landsleute, das sie über seine letzte und grösste Schöpfung gefällt haben, ist längst von der Gesamtheit des Publikums umgestossen; das überaus frische, temperamentvolle, interessante Werk, so reich an farbenprächtigen Bildern und dankbaren Rollen, ist seit langem ein Lieblingsstück aller Opern geworden; es hat kaum einen Nebenbuhler zu fürchten unter all den Schöpfungen, die die französische Opernbühne in den letzten dreissig Jahren hervorgebracht hat.

Durch einen Zufall sind mir vor kurzem eine Anzahl Briefe in die Hände gefallen, die uns Georges Bizet in einer Eigenschaft näher bringen, in der er uns bisher wohl kaum bekannt war. Als Sohn eines wenig

[1]) Sein Arzt, Dr. G. Lefebvre, schreibt darüber: „Bizet hatte während der Komposition und der Proben seines Werkes [„Carmen"] eine enorme Arbeit gehabt. Jeden Winter hatte er an häufig wiederkehrenden Anginen gelitten, die aber keinen schlimmen Einfluss auf seine Gesundheit hatten. Vielleicht hat die physische und moralische Depression, die durch den unerwarteten Misserfolg der „Carmen" hervorgerufen wurde, eine ernste Verschlechterung des Organismus bewirkt. — Der Tod erfolgte fast plötzlich in der Nacht; nichts liess auf tödlichen Ausgang schliessen. Die beobachteten Symptome gestatten, ohne jeden Zweifel, diese Katastrophe einer Geschwulst in der Luftröhre zuzuschreiben in Verbindung mit gestörter Herztätigkeit." — Weitere Nachforschungen haben auch ergeben, dass der Komponist seit Jahren an Neigung zum Rheumatismus litt.

bekannten Gesanglehrers war er gewiss von Hause mit Glücksgütern nicht gesegnet; aber auch später, in seiner Tätigkeit als schaffender Künstler, muss es bei ihm manchmal recht knapp zugegangen sein, wie wir auch aus den nachfolgenden Briefen ersehen können. Und so war er genötigt, sich durch Unterricht einen, wenn auch nicht glänzenden, aber doch einigermassen sicheren Lebensunterhalt zu verschaffen. Die nachfolgenden Briefe bilden einen Teil der Korrespondenz, die an Paul Lacombe[1]) gerichtet sind und erstrecken sich auf den recht langen Zeitraum von acht Jahren (1867—1874). Der Adressat lebte in Carcassonne in Süd-Frankreich; obwohl ein ernstzunehmender Musiker, scheint er doch die Kunst nicht ausschliesslich als Broterwerb betrieben zu haben. Der grössere Teil der Briefe war nicht datiert, doch lässt sich aus manchen Andeutungen das Jahr, oft auch der Tag der Absendung feststellen. Diese „correspondance intime" ist von grösstem Interesse. Bizet zeigt uns darin seine Abneigungen und Zuneigungen im vollsten Licht; seine Ansichten über seine Kunstgenossen werden leicht gestreift, politische Zustände berührt. Der ganze feurige, leidenschaftliche Charakter des jungen Künstlers tritt uns vor Augen. Bizet war ja besonders in den Jünglingsjahren ein aufbrausender, oft provozierender Mensch, der alles Unechte und Unrechte glühend hasste und mehr als einmal an Schumanns Hidalgo „mit der Zither und der Klinge" erinnert haben mag. Als er seine alte Liebe, eine Tochter Halévy's heiratete, war er schon ruhiger und gesetzter geworden; später war er ein überaus zärtlicher und gütiger Gatte. Die junge Witwe hat Gounod erzählt, sie wisse nicht einen einzigen Moment in ihrer Ehe, den sie nicht wieder zu erleben wünsche.

Mein Herr!

Ich habe Ihren Brief und Ihre Sendung erhalten —

Vor allem — wem verdanke ich das Vergnügen, mit Ihnen in Verbindung zu kommen?

Ich bin 28 Jahre alt. — Mein musikalisches Gepäck ist sehr leicht. Eine stark diskutierte, angegriffene, verteidigte Oper ... im ganzen ein anständiger — wenn Sie mir den Ausdruck gestatten — brillanter Durchfall, aber immerhin ein Durchfall. Einige Melodieen ... sieben oder acht Klavierstücke ... symphonische Fragmente, die in Paris aufgeführt worden sind: das ist alles. In einigen Monaten ein grösseres Werk ... aber das ist noch die „Bärenhaut" ... darüber sprechen wir nicht. — Die Künstler und die Pariser Welt kennen mich ... im ganzen vier- bis fünftausend Personen, die wir hier nennen: Tout Paris! — Aber in der Provinz bin ich voll-

[1]) Paul Lacombe, geb. 11. Juli 1837 zu Carcassonne, hat sich besonders auf dem Gebiete der Instrumentalmusik einen Namen gemacht: Violinsonaten, Trios, Klavierstücke, Ouvertüren, Suiten, Symphonieen, Kirchenmusik und Lieder. Im ganzen sind 100 Werke im Druck erschienen.

kommen ungekannt ... Sind Ihnen vielleicht meine „Pêcheurs de perles" unter die Hände gekommen und haben Sie vielleicht daraus das Vertrauen geschöpft, mit dem Sie mich beehren? Das wäre höchst schmeichelhaft für mich ... aber ich bezweifle es. Nennen Sie mir, bitte, den Namen unserer Mittelsperson, damit ich mich bei ihr bedanken kann.

Im Prinzip akzeptiere ich Ihren Vorschlag ... Aber, bevor wir beginnen, muss ich wissen, was Sie vorhaben. Wie ich aus den bemerkenswerten Proben, die Sie mir gesandt haben, zu ersehen glaube, wünschen Sie das Studium Ihrer Kunst so gründlich als möglich fortzusetzen. — In der Tat, das können Sie. — Sie haben Stil, Sie schreiben wunderbar. — Sie kennen Ihre Meister, besonders Mendelssohn, Schumann, Chopin, denen Sie mit besonderer Liebe, die mir ein wenig exklusiv erscheint, nachfolgen ... aber ich bin gewiss weit davon entfernt, Ihnen daraus einen Vorwurf zu machen ... Entweder haben Sie schon Studien im Kontrapunkt und in der Fuge gemacht, oder Sie sind ein „speziell organisiertes" Wesen.

Ihr Marche funèbre ist ausgezeichnet. Meines Erachtens nach ist er das beste Stück Ihrer Sendung. Das Thema darin ist sehr nett, besser erfunden als in den andern Stücken ... Im ganzen finde ich nichts Gewöhnliches darin, nichts absolut Schwaches. Sehr interessant! ... Ihre Romanzen ohne Worte habe ich wiederholt mit lebhaftem Vergnügen gelesen. In Gesangstücken haben Sie weniger Übung, so scheint mir. Also resümieren wir: ich bitte Sie um einen detaillierten Brief. Ihr Alter, — die Zeit, die Sie für Ihre musikalischen Studien verwendet haben, — die Natur dieser Studien. — Wie weit sind Sie? ... Ich frage nicht, wohin wollen Sie gehen? ... Haben Sie schon für Orchester geschrieben? ... Haben Sie ein Quartett, eine Symphonie, eine Gesangsszene oder ein Oratorium gemacht?

Komposition per Korrespondenz ist schwierig zu lehren. — Man muss sich sehen, sich hören, diskutieren, sich kennen, um mit Erfolg zu arbeiten. Aber Kontrapunkt, Fuge, Instrumentation, das lässt sich brieflich mit Erfolg durchführen. Ich habe es versucht ... Sie lassen einen gehörigen Rand, und ich setze meine Bemerkungen, die notwendigen Änderungen hinein ... Wie denken Sie darüber? Ich erwarte Ihre Antwort ... Also halten Sie mich auf dem laufenden über Ihre künstlerische Vergangenheit, Ihre Gegenwart und sogar, wie Sie über Ihre Zukunft denken.

Was die Bedingungen anbelangt — da weiss ich wirklich nicht, was ich Ihnen antworten soll ... Ich behandle nicht gern dieses Kapitel. Wenn ich etwas Vermögen hätte, so wäre ich glücklich, Ihnen einige meiner Mussestunden zu widmen ... Ich würde mich durch die Fortschritte, zu denen ich Ihnen verhelfen könnte, vollkommen bezahlt erachten ... Leider habe ich keine Mussestunden! ... Lektionen, kolossale Arbeiten für mehrere Verleger, sehr ausgedehnte Beziehungen ... Alles das verzehrt mein Leben. Ich bin also genötigt, meinen Preis nicht nach den Ratschlägen, die ich Ihnen gebe, zu machen, sondern nach den Augenblicken, die ich Ihnen opfere. Ich erhalte 20 Fr. für die Lektion. Im Durchschnitt hat die Stunde meiner Zeit den Wert von 15 Fr. Gemäss des Quantums, das Sie mir einschicken werden, können wir vielleicht einen allgemeinen Durchschnitt bestimmen. Passt Ihnen das so? Oder besser, wollen Sie nichts darüber festmachen? ... Und mir geben, was Ihnen passend erscheint? Mir ist es auch recht! Die Hauptsache ist, dass wir nicht mehr darüber reden ... denn diese Details sind mir ganz besonders zuwider.

Ich erwarte also Ihre Antwort; geben Sie mir recht ausführliche Details. Und betrachten Sie mich, mein Herr, schon von heute an als Ihren vollkommen ergebenen Kollegen.

Georges Bizet
32, rue Fontaine-Saint-Georges

11. März 1867.

Geehrter Herr!

Danke. Ihr Brief hat mir ein wahres Vergnügen bereitet. Wenn irgend etwas einen über die Gleichgültigkeit eines blasierten und zerstreuten Publikums trösten könnte, so ist das gewiss die Anerkennung, die Sympathie von Menschen mit Geschmack und Bildung, die, wie Sie, den besten Teil ihrer Existenz der Pflege der erhabensten aller Künste widmen. — Wir beide sprechen dieselbe Sprache, eine Sprache, die leider! den meisten, die sich für Künstler halten, fremd ist. — Unsere Ideen sind im Prinzip dieselben, nur wird die Verschiedenheit unserer Stellungen hin und wieder kleine Unterscheidungen bewirken. — Ich bin Eklektiker. — Ich habe drei Jahre in Italien gelebt, und, ohne den hässlichen Abwegen mancher Musiker dort zu folgen, habe ich doch das Temperament von einigen von ihnen lieb gewonnen. Dazu kommt, dass eine sensuelle Natur sich leicht von dieser leichten, trägen, liebenswürdigen, leichtherzigen und leidenschaftlichen Musik einnehmen lässt. Aber ich bin deutsch von Herzen und Seele und aus Überzeugung, verirre mich aber auch zuweilen in die „schlimmen" Wohnungen der Kunst! Und, ich gestehe es Ihnen ganz heimlich, ich finde ein unendliches Vergnügen dabei! Kurz, ich liebe die italienische Musik, wie man eine Courtisane liebt; aber es ist absolut notwendig, dass sie reizend ist! Und wenn wir zwei Drittel aus der „Norma" uns ausgesucht haben, vier Nummern aus den „Puritanern" und drei aus der „Nachtwandlerin", zwei Akte aus „Rigoletto", einen Akt aus dem „Troubadour" und vielleicht die Hälfte von der „Traviata", nehmen wir noch „Don Pasquale" hinzu — dann werfen wir das Übrige, wohin Sie wollen! — Was Rossini anbetrifft, der hat seinen „Wilhelm Tell", seine Sonne, — den „Barbier", einen Akt des „Othello", ihre Trabanten — für das wollen wir ihm die schreckliche „Semiramis" und alle seine anderen Sünden verzeihen! . . . Ich glaubte Ihnen dieses kleine Bekenntnis machen zu sollen, damit meine Ratschläge für Sie ihre richtige Bedeutung haben. — Wie Sie, setze ich Beethoven über alle die Grössten und Berühmtesten. Die Symphonie mit Chören ist für mich der Kulminations-Punkt unserer Kunst. Dante, Michel Angelo, Shakespeare, Homer, Beethoven, Moses! . . . Weder Mozart mit seiner göttlichen Form, weder Weber mit seiner mächtigen, seiner kolossalen Originalität, noch Meyerbeer mit seinem blitzartigen, dramatischen Genie, können mir die Palme diesem Titanen, dem Prometheus der Musik streitig machen. Er ist überwältigend! Sie sehen, wir werden uns immer verstehen!

Nun komme ich zu Ihnen und zu Ihren beiden Stücken: Trio. — Seite 1. Der Anfang ist ein wenig trocken; ihr cis ohne die Streicher würde eine hässliche Wirkung machen mit den c im Klavier. Ich rate Ihnen so:



Es scheint mir, das ist, was Sie wollen. Wenn Sie durchaus das cis von dem c getrennt halten wollen, so schreiben Sie so:







Aber ich ziehe das erste Beispiel bei weitem vor.

Seite 2, zweite Zeile, sechster Takt. Das b in der Violine und das h im Klavier geniert mich etwas . . . Das folgende ist vorzüglich; ihre Geigenstelle:



gefällt mir ausgezeichnet. Das ist kühn, neu und durchdacht. Wirklich, Sie lieben Schumann.

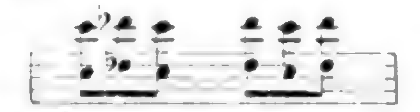
Seite 3. Ihr Stück hebt sich entschieden. Es tut mir leid, dass der Anfang schwach ist... Die Triolenstelle ist vortrefflich. Die ganze Entwicklung der vierten Seite passt mir ausgezeichnet. Der Schwung in der ersten Zeile auf Seite 5: sehr gut — meine herzlichen Gratulationen für diese Seite! — Seite 6 und 7 bravo! Die achte Seite ist noch besser. Der Höhepunkt Ihres Stückes ist für mich die elfte Seite, die ich sehr schön finde. — Ihre Fortschreitung nach d ist ausgezeichnet; das ist empfunden — Sie Meister! Der ganze restliche Teil passiert von selbst, und ich habe nichts zu bemerken, als dass die Coda mir etwas kurz abzubrechen scheint. Ich lege dem Paket eine Skizze der Coda bei, die vielleicht nicht sehr „berühmt" ist, die Ihnen aber doch den Masstab an die Hand gibt, was Sie hinzufügen sollten.

Ich resümiere. — Wenn Ihre erste Idee, als Inspiration, sich auf der Höhe der Durchführungen hielte, dann würde Ihr Stück sehr schön sein. So wie es jetzt ist, ist es recht bemerkenswert. Ich bin begierig, die Fortsetzung des Trios kennen zu lernen. — Seien Sie diffizil; Ihr erster Satz verlangt es.

Ich war vollkommen aufrichtig mit dem Trio; ich werde es auch bei der „Rêverie" sein.

Nun, also, ich liebe so was nicht recht! ... Sie werden mir das nicht übel nehmen, hoffe ich. Ich bin Ihnen Wahrheit schuldig und ich werde sie Ihnen immer sagen. Ich kenne Sachen von Ihnen, die mich sehr kritisch machen. — In der Kunst keine Nachsicht!

Ich habe Ihnen keine Detail-Kritik über dieses Stück zu geben. Wenn ich Sie auf eine kleine Reminiszenz an das Septett in „Den Trojanern":



aufmerksam gemacht habe, so möchte ich nur über das Werk im allgemeinen ein paar Worte sagen.

Es ist matt, schwach! Der Gedanke ist kurz! Da ist nicht genug Poesie darin für den träumenden Ton, den Sie anstreben. Es liegt gewiss darin eine gewisse Müdigkeit, eine Niedergeschlagenheit, aber nicht genug. — Gewiss, es ist nicht schlecht; aber Sie sollen, Sie können Besseres leisten. Glauben Sie mir. Mein

Urteil wird Ihnen vielleicht streng erscheinen ... Warten Sie einige Zeit. Lassen Sie die Sache ruhen, und, wenn Sie sie wieder sehen, nachdem Sie sie vielleicht vergessen haben, dann werden sie meiner Ansicht sein. Dann wird sie Ihnen wie ... wie eine Seifenblase vorkommen! ... Ich habe stets bemerkt, dass die am wenigsten willkommenen Kompositionen immer diejenigen sind, die man am meisten geliebt hat, wenn sie auskrochen! Ich fürchte die Sachen, die nach „Improvisation" schmecken. — Sehen Sie sich Beethoven an: nehmen Sie seine transzendentalsten Werke, die ätherischesten: das ist immer gewollt, immer festgehalten. Er träumt, und dennoch, seine Idee hat einen Körper. Man kann sie ergreifen, fassen ... Ein einziger Mensch hat verstanden, eine quasi-improvisierte Musik zu schaffen, oder wenigstens eine, die so erscheint; das ist Chopin ... Das ist eine reizende Persönlichkeit, seltsam, und unnachahmlich ... und er ist auch nicht nachzuahmen ... Kurz, bevor Sie meine Meinung über Ihr Stück verurteilen, tun Sie mir den Gefallen, und lassen Sie es zwei oder drei Monate in Ihrer Mappe liegen. Nachher prüfen Sie und beurteilen Sie es ... Dann werden — Sie richtig sehen.

Ich möchte ein Wort über Ihre künstlerische Zukunft sagen. — Denken Sie nicht ans Theater, ausser Sie wissen ganz genau, was Sie dort beabsichtigen. — Aber sich von der Symphonie zu verbannen, dazu haben Sie kein Recht. Man muss eine Symphonie schreiben. Sie werden sie gut machen, ich stehe Ihnen dafür. Seien Sie ehrgeizig, und ich werde es für Sie sein. — Ich werde darauf zurückkommen, passen Sie auf!

Ich lasse den Brief offen. Ich gehe speisen und dann in den Don Carlos[1] ... Ich schreibe Ihnen darüber noch . . . . Zwei Uhr früh.

Nur zwei Worte. Ich bin ganz verblödet. Verdi ist nicht mehr italienisch; er will „Wagner" spielen ... Das hat weder Kopf noch Schwanz ... Er hat nicht mehr seine alten Fehler, aber auch nicht eine seiner guten Eigenschaften ... Er möchte „Stil" machen und er macht nur Pretensionen ... Das ist unerträglich ... absolut miserabel ... Die Ausführung wird vielleicht den Todeskampf verlängern; aber das ist eine verlorene Schlacht. Das Publikum besonders ist wütend. Die Künstler werden ihm vielleicht einen misslungenen Versuch verzeihen, der übrigens doch für seine künstlerische Ehrlichkeit Zeugnis ablegt. Aber das liebe Publikum war gekommen, um sich zu unterhalten ... und ich glaube, dort wird man ihn nicht wieder herauszwicken ... Die Presse wird sehr „bös" sein ... Also ich hoffe bald wieder von Ihnen zu hören —

Ihr tausendmal Ihnen freundlichst ergebener
Georges Bizet

Halt! Besten Dank für Ihre Photographie. Ich kann Ihnen meine nicht senden; ich besitze keine. Ich habe mich nur einmal aufnehmen lassen, es geschah auf den Wunsch der Princesse Mathilde, die es sich in den Kopf gesetzt hatte, sämtliche Bilder ihrer Sonntags-Gäste zu besitzen, und meine Freunde haben mir alle Exemplare geraubt.

Die nächsten Briefe enthalten wieder spezielle Kritiken über eingesandte Kompositionen. Ich hebe nur einige Stellen — ohne Zusammenhang — heraus, gerade das, was mir charakteristisch für den Schreiber erscheint:

[1]) Die Uraufführung von Verdi's „Don Carlos" fand am 11. März 1867 statt.

Jetzt bitte ich Sie um was. — Machen Sie etwas für Orchester. Ich werde Ihr Kritiker sein, Ihr aufrichtiger Kollege. Ich werde Ihnen den Eindruck wiedergeben, den es auf mich gemacht hat, Ihnen Ratschläge erteilen, so wie Sie mir bei Gelegenheit welche erteilen sollen. — Aber Ihr „Lehrer" sein? — Den haben Sie nicht nötig. — Dieses Wort soll zwischen uns nicht mehr existieren, ebenso wenig wie das Wort „Schüler"! — In der Instrumentation hoffe ich Ihnen dienlich sein zu können ... Wenn Sie nach Paris kommen, werde ich Sie mit einigen Musikern bekannt machen: Gounod, Reyer, Saint-Saëns, Guiraud, dem Fürsten Polignac etc.... und da werden Sie sich unter Kollegen befinden. Niemand macht gegenwärtig etwas Besseres als Ihr Andante und Ihr Intermezzo. — Also! auf zur Symphonie! Zur Symphonie! Sie müssen! — Ihr liebenswürdiger Freund hat mich besucht. Ich hoffe ihn bald wiederzusehen und einen Abend mit ihm zuzubringen. — Ich habe Ihnen etwas spät geantwortet; daran sind Sie schuld — ich wollte Ihre Sonate erst genau studieren!

Es ist 3 Uhr früh. — Nun verlasse ich Sie. — Noch einmal tausend Glückwünsche und tausend Beweise meiner herzlichen „Fraternité"!

Georges Bizet

Über einen eingesandten Chor (ich vermute für Männerstimmen):

Der Anfang hat einen grossen Zug; Ihre wilde Reise in D-dur geniert mich ein wenig. Die Durchführung in g mit geschlossenem Munde ist etwas „länglich". Das folgende Allegro hübsch ... Gelungene Phrase à la Meyerbeer.

Die Coda in 6/8 erscheint mir gewagt. Da muss man hübsch langsamer werden, um die Ausführung möglich zu machen.

Die Gesangvereine von Brüssel, Antwerpen und Lüttich werden diesen Schluss leicht herausbringen. Aber — die wirklich vollendeten Aufführungen sind viel zu selten, um als Operations-Basis zu dienen. — Das allerletzte Stück ist viel zu hoch für die Tenöre. Die drei grossen Vereine spielen mit Schwierigkeiten dieser Art. Aber, ich wiederhole es, diese ganz ausserordentlichen Ausnahmen bestätigen nur die Regel.

In Summa: dieser Chor ist gut und macht Ihnen Ehre.

Warum ist er nicht besser?

Warum ist er nicht sehr schön?

Weil Sie noch nicht genügend fortgeschritten sind. — Sie haben mich anspruchsvoll gemacht. Sie sind ein guter Musiker und Sie sollen Besseres machen.

Ich erwarte mit Ungeduld Ihre ersten Arbeiten für Orchester. Sie werden mit Riesenschritten marschieren. Das ist so amüsant, das Orchester! Bis jetzt haben Sie gezeichnet, höchstens mit Schattierungen gearbeitet. Ihre Wirkungen haben Sie mit Licht und Schatten erzielt, zwar in verschiedenen Gattungen, aber in demselben Ton. Jetzt, jetzt sollen Sie malen. — Machen Sie Ihre Palette zurecht und — ans Werk! Wenn Ihr Kolorit so reich und verführerisch sein wird, wie Ihre Formen schön sind, so werden Sie eine lange herrliche Laufbahn vor sich haben. Also — Mut und nicht gezögert!

Ihr ergebener „Bruder" und ergebener Freund Bizet

Geehrter Herr!

Ich war vier Tage abwesend. Das erklärt Ihnen die unfreiwillige Verzögerung meiner Antwort. — Ich bin noch nicht auf dem Lande. — In jedem Falle wird meine

Sommerwohnung nur eine halbe Stunde von Paris sein, so dass ich also nicht des Vergnügens beraubt sein werde, Sie zu sehen — ausserdem werden mich meine Proben zweifellos jeden Tag nach Paris rufen.

Ich habe Ihre Sendung erhalten. — Im allgemeinen schreiben Sie die Blas-Instrumente zu viel im Quartett-Satz. Die Klangfarbe jedes dieser Instrumente — der Holzblasinstrumente ist ein besonderer, es ist nicht gut, sie in corpore zu bringen, ausser, wenn man besondere Wirkung vor hat. Bei den Streich-Instrumenten ist das etwas anderes; diese sind nur e i n immenses Instrument, vollkommen homogen. — Das ist die Basis des symphonischen Orchesters. — Und, je mehr ich fortschreite, bin ich überzeugt, dass man Holz und Blech nicht zu sehr mit Beschränkung verwenden soll. Man muss für zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei oder vier Fagotte und vier Hörner schreiben. Es ist unmöglich, gut zu instrumentieren, wenn man von jeder Gattung nur über e i n Instrument verfügt. Die Wirkung wird eine viel bessere sein, zum Beispiel, wenn man beim Eintritt von Terzen, zwei Klarinetten oder zwei Oboen braucht, als eine Klarinette oder eine Oboe. Besitzen Sie den „Traité d'instrumentation“ von Berlioz? Wenn nicht, suchen Sie sich ihn gleich zu verschaffen. Das ist ein wunderbares Werk, das Vade mecum für jeden Komponisten, der für Orchester schreibt. — Ein vollendetes Buch. — Beispiele überreichlich! — Unentbehrlich!

Sie bringen das Horn wie ein gewöhnliches Instrument. Das ist ganz unrichtig. — Die spezielle Klangfarbe dieses Instrumentes, die grosse Schwierigkeit, es — gestopft — bei gewissen Tönen vernehmbar zu machen, erfordern eine ganz besondere Behandlung. Ich lege Ihnen ein Beispiel aus Ihrem hübschen Allegro aus der Symphonie bei.

Im ganzen ist es gut. — S e i e n S i e e i n f a c h; s c h r e i b e n S i e n i c h t s, w a s S i e n i c h t h ö r e n; nichts anders. — Überladen Sie nicht; es ist immer zu viel.

Ihre Übung,[1]) die Sie vorschlagen, wäre ganz gut, wenn es nach einem vollständigen Auszug geschehen könnte. Sonst können Sie die Einzelheiten nicht erraten, wenn Sie sie nicht vor sich sehen. — Nehmen Sie einen guten vierhändigen Auszug . . . warten Sie mal . . . zum Beispiel . . . ein Andante aus einer Beethovenschen Symphonie von C z e r n y. — Aber ein Stück kann nur gut vom Autor selbst orchestriert sein . . . Lesen Sie Beethovensche Symphonieen; lesen und studieren Sie Berlioz.

Das kleine Stück in h-moll ist sehr gut. Auch das Ballet-Fragment gefällt mir — das ist hübsch instrumentiert.

In einem der späteren Briefe lesen wir:

Ihre erste Wiederholung der Symphonie gefällt mir sehr — ausgenommen das zweite Thema — das ist zu kurz, gar zu kurzatmig! Und hüten Sie sich vor der „Rosalie“! Wenn Sie Mut hätten, würden Sie hier etwas Pikanteres suchen, dann wäre das Stück famos. — Ich rate Ihnen nicht, hier eine Wiederholung vorzuschreiben. — M e i n e r A n s i c h t n a c h i s t d i e W i e d e r h o l u n g v e r a l t e t — u n d d i e m e i s t e n d e r S y m p h o n i e e n v o n B e e t h o v e n u n d M e n d e l s s o h n (u n d M o z a r t n a t ü r l i c h) w ü r d e n g e w i n n e n, w e n n s i e o h n e W i e d e r h o l u n g a u f g e f ü h r t w e r d e n w ü r d e n. — Es ist gut orchestriert, vielleicht ein bischen zu viel posaunieit; aber das

[1]) Ich vermute wohl mit Recht, Lacombe hatte zur Übung in der Instrumentierung vorgeschlagen, Klavier-Auszüge aus Symphonieen usw. wieder auf eigene Faust zurück zu orchestrieren.

muss man hören: ich kann mir hierüber kein Urteil bilden. Sie werden in Ihrem Manuskript mehrere Notizen finden, die Ihnen nützlich sein werden, wie ich glaube.

Lacombe geht nach Italien; Bizet schreibt ihm:

Lieber Freund!

Nun werden Sie Rom und Neapel gesehen haben; was sagen Sie?

Welch ein Land!

In Italien leben, sogar ohne Musik, welch ein Traum!

Gounod will nach Rom reisen, um in den Orden zu treten ... Er ist vollkommen närrisch! Seine letzten Kompositionen sind jammervoll!

Der Teufel hole die katholische Musik!

Pasdeloup will meine Symphonie machen! Wenigstens sagt er, er lasse die Stimmen ausschreiben ...

Ich habe Ihr Konzert mit lebhaftem Interesse gelesen. Der Anfang ist sehr schön. Die zweite Phrase ist vielleicht weniger gefunden, aber sie ist reizend durchgeführt. Im ganzen geht Ihr Solo wunderbar — den zweiten Satz muss ich mir nochmals ansehen ... Er ist gut an sich, aber ich kann mir über die Wirkung keine Rechenschaft geben. Es sind vielleicht zu viel Arpeggien darin ... Aber ich wiederhole, ich kann Ihnen nur eine ganz vage Beurteilung geben, so lange das Stück nicht vollendet ist.

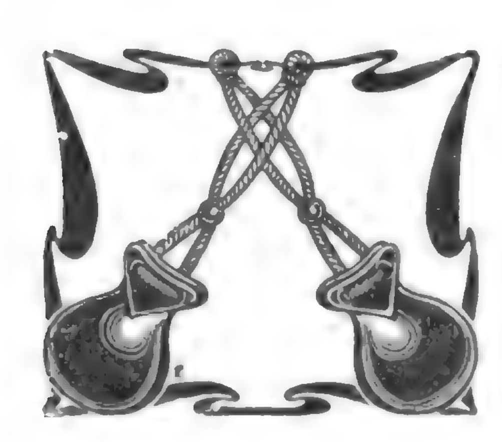
Ach Gott, man wird ganz blöd!

Der grosse Lama von der Oper lässt mich durch meine Freunde aufhetzen. Er verlangt, dass ich in meinem „König von Thule“ Kürzungen anbringe! Er besteht darauf! Scheusslich! ... so ein miserables Metier! Wenn ich doch ein andres anfangen könnte!

Tausend Grüsse, Lieber! Schreiben Sie häufiger Ihrem

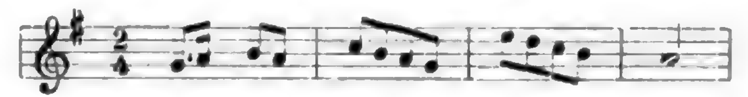
Bizet

Schluss folgt

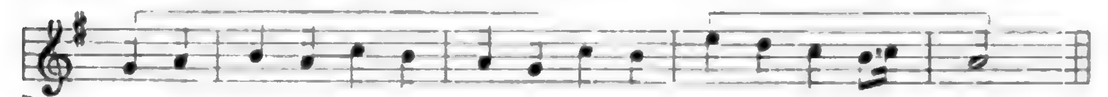




Schon im Jahre 1886 veröffentlichte Prof. Kuhacz eine kroatische Originalmelodie, welche Joseph Haydn zu seinem Liede „Gott erhalte Franz den Kaiser!" benutzt haben sollte. Die Frage „kroatisch oder nicht?" ist wieder aktuell geworden durch den interessanten Artikel von Hugo Conrat im ersten diesjährigen Hefte der „Musik".[1]) Es handelt sich übrigens nur um die ersten vier Takte:



Haydn wurde 1732 in Rohrau geboren, seine Familie soll aus Kroatien stammen. Das will ich nicht bestreiten. Mit acht Jahren kam er nach Wien, lebte fortan bis an seinen Tod in Deutsch-Österreich und schuf seine Werke unter deutschem Einfluss. Sollte er wirklich nach 57 Jahren — 1797 entstand die Nationalhymne — sich noch der in frühester Jugend einmal gehörten dreizehn Töne erinnert haben? Ein Beweis, dass das der Fall gewesen sein müsse, ist nicht erbracht worden. Haydn konnte den Anfang der Melodie auch aus Telemanns Werk „Der getreue Music-Meister" (Hamburg, 1728) nehmen. Dort befindet sich ein Rondeau für Klavier:



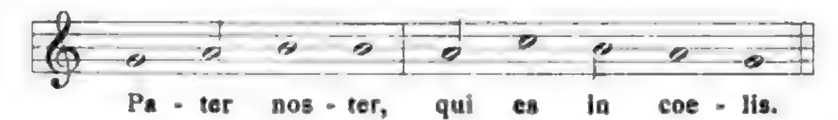
Ob kroatisch oder hamburgisch oder Haydnsch — müssige Frage! Sie schöpften alle aus gemeinsamer Quelle, aus den liturgischen Vorräten der katholischen Kirche. Ein Prozessionale des 14. Jahrhunderts, in Prag befindlich, enthält folgende Stelle:



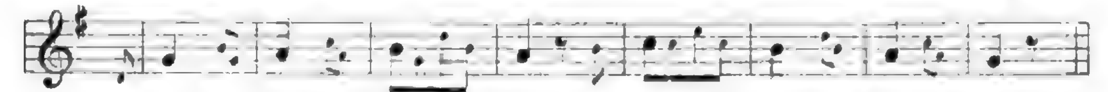
Auch diese Tonfolge ist älteren Ursprungs, denn sie verdankt ihre Existenz der bekannten Intonation des lateinischen Vaterunsers:

---

[1]) Jahrg. IV, Heft 7 S. 14ff.

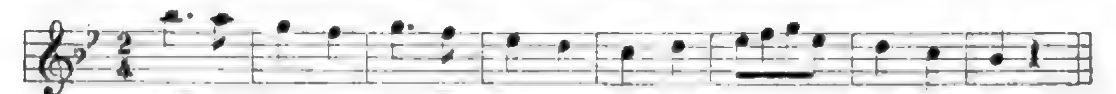


Dieses melodische Motiv hat sich als sehr lebensfähig erwiesen; es lebt noch, auch in der weltlichen Musik. Hier entstand aus ihm auf die natürlichste Weise eine unserer bekanntesten Volksweisen: „O Strassburg"



Soll ich an das bekannte Liedchen erinnern: „O wie wohl ist mir am Abend" oder an den Choral: „Dir dank' ich heute für mein Leben"? Es sind immer dieselben Klänge, sie stammen aber nicht etwa von irgendeinem Volke her, sondern, wie viele andere auch, aus dem katholischen Kirchengesang.

Joseph Haydns Melodie besteht aus 56 Noten, 13 soll er — nachempfunden haben, ob den Kroaten, oder dem Telemann oder sonstwem, — bleiben immer noch 43 übrig. Von diesen muss ich ihm aber auch noch 17 nehmen, so leid mir das tut. Diese Anleihe machte Vater Haydn bei dem Mitbegründer des Welthauses Breitkopf und Härtel. Christoph Gottlob Breitkopf, geb. 1750, gest. 1800, gab in den Jahren 1788, 1789, 1790 ein Tanzalbum heraus, betitelt: „Terpsichore, Sammlung von Angloisen, deutschen Tänzen, Françaisen, Quadrillen und Menuetten." (Leipzig, Breitkopf.) Albert Cohn in Berlin besass 1882 einen Jahrgang. Darin sah ich eine „Gewitter-Anglaise" mit folgendem Schlusse:



Bilanz: kroatisch: 13 Töne, Breitkopf: 17 Töne. Was bleibt für Haydn übrig? Trotz alledem die österreichische Nationalhymne, die man noch lange singen wird, nicht nur in Österreich, sondern auch bei uns mit dem Texte: „Deutschland, Deutschland über alles!" Sogar in Amerika! Ich besitze ein protestantisches Gesangbuch, gedruckt in Washington 1872. Haydns Melodie nimmt sich als Kirchenlied ganz gut aus. Der erste Teil mag genügen:







IV. 18

JULIUS KNIESE
† 24. APRIL 1905



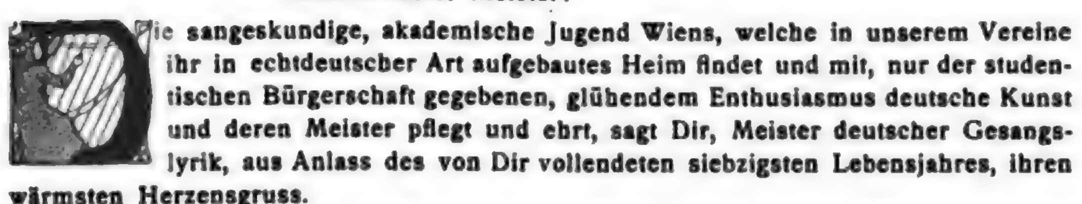
NATALIE FRASSINI
† 12. APRIL 1905





Wien, am 25. Juni 1885.

Hochverehrter Meister!



Die sangeskundige, akademische Jugend Wiens, welche in unserem Vereine ihr in echtdeutscher Art aufgebautes Heim findet und mit, nur der studentischen Bürgerschaft gegebenen, glühendem Enthusiasmus deutsche Kunst und deren Meister pflegt und ehrt, sagt Dir, Meister deutscher Gesangslyrik, aus Anlass des von Dir vollendeten siebzigsten Lebensjahres, ihren wärmsten Herzensgruss.

So wie Du es verstanden als Meistersinger: Frühling, Jugend und Liebe in ihrem Keimen, Blühen und Ersterben zu besingen, so wie Du von dem deutschen Gemütsleben, das so gern in Einsamkeit die ängstlich verheimlichten Seufzer der Freude, sowie des Leides sich verhauchen lässt, mit sinnig schonender Hand den duftigen Schleier hobst und auch anders gearteten die unaussprechlichen Wunder des deutschen Herzens verkündetest: so hat hingegen auch Dich die akademische Jugend vor allem verstanden und in ihr Herz geschlossen, diesem bergenden Schreine der treu behüteten Schätze Allfrühlings.

Wir überlassen es dem Fachgelehrtentume, Deine hohen Verdienste um das Verständnis der alten Meister zu würdigen; eine sinnige Laune des Zufalles wollte es, dass Dein Jubeljahr mit dem Jubeljahre Händel-Bachs[1]) zusammenfällt: jene gigantischen Geister, deren vorher kaum geahnte Volkstümlichkeit Du von dem Staube, der die kunstvollen Formen ihrer Meisterwerke bedeckt hatte, befreit und blossgelegt hast. —

Uns, den bescheidenen Jüngern der Kunst, kommt es nicht zu, den Meister zu beurteilen, wir können und dürfen nur Worte der Begeisterung zu Dir sprechen und Dir sagen: dass hier in der alten deutschen Kaiserstadt an der Donau, wo der Dir so nahe verwandte Walther von der Vogelweide singen und sagen gelernt, die Herzen der sangesfrohen akademischen Jugend für Dich schlagen — und schlagen werden, solange sie der glühende Hauch belebten Kunstdranges vor der Erstarrung behütet, in welche der Frost der Alltäglichkeit sie gar zu leicht versinken lässt.

Dem deutschen Meister Robert Franz unser kräftigstes Prosit!

Dieser von herzlicher Begeisterung durchwehte Glückwunsch des akademischen Gesangvereins, der die sangeskundige akademische Jugend Wiens zusammenschliesst, hat den siebzigjährigen Meister ausserordentlich erfreut. Dem allem Äusserlichen Abholden, nur in die Ausübung seiner Kunst Versenkten tat der Gruss der in Österreich lebenden Stamm-

[1]) Beide 1685 geboren.

verwandten so wohl, dass er seinen Wortlaut für einen seiner intimsten Freunde, Wilhelm Osterwald, abschrieb. Die Wiedergabe dieses Grusses, die nach der eigenhändigen Handschrift Robert Franz' erfolgt, soll das Präludium unserer Huldigung zu seinem 90. Geburtstage ausdrücken.

Über die Muse des Halleschen Meisters ist schon mancherlei geschrieben worden. Robert Schumann hat seinen ersten Liedern, op. 1, innige Geleitworte gegeben, hat von ihnen gesagt, dass der Autor das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben will, dass in ihnen vieles interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön erscheint. Richard Wagner, der nicht leicht Teilnahme für das Schaffen anderer zeigt, nennt ihn einen bedeutenden Künstler und freut sich seinerseits, dass ein solcher Geist seinem Schaffen Sympathieen entgegenträgt. Franz Liszt endlich nennt ihn den Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern; er sei Niemandes Erbe, habe Niemand entthront. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff, ohne Jemand zu verwunden und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewusst zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Dieser Satz möchte eine kleine Einschränkung erfahren dürfen, nämlich, dass an Stelle der Menge zu setzen wäre „eine kleine Schar von Anhängern und Kunstverständigen". Die Muse von Robert Franz, obgleich ihre Wurzeln in dem Boden des Volksliedes stehen und aus seinem Erdreiche die kräftige Nahrung gezogen haben, war und wird stets Kaviar fürs Volk bleiben. Franz bittet in seinem Schaffen gleich Goethe die Grazien um ihren Segen: seiner Leidenschaft die innere Güte zu geben, aus der allein die Schönheit entspringt. Er will die Menschen nicht in die Irre führen durch verworrene Stimmen und leidenschaftliche Akzente, sondern sein schönheitstrunkenes Auge ist bemüht, die von seiner Muse gezogenen Fäden, in subtilster Weise als vornehmes Bild auf dem Karton der gewählten lyrischen Textunterlage darzustellen.

Es sei hier vergönnt, an der Hand „eigenhändiger Mitteilungen" des Meisters Aufschlüsse und Erklärungen über die Eigentümlichkeiten seines Wirkens und die Fundamente, auf denen es ruht, zu geben. Franz Hüffers warm geschriebene Studie über Franz ist mir bekannt. Auch in ihr sind persönliche Mitteilungen Franz' grundlegend, aber doch wesentlich anders gefasst, ferner bisweilen stark überarbeitet, zum Ausdruck gelangt. Die nachstehenden Auslassungen besitzen jedenfalls ungleich intimeren Reiz und werden deshalb dem Interesse weitester Kreise begegnen.

Ein inniger Zusammenhang besteht zwischen dem alten protestantischen Kirchenliede und der modernen Lyrik, der in dem Franz'schen Liede einen frappanten Niederschlag findet. Die meisten Choräle, die zur Zeit der Reformation für den Kirchengebrauch bestimmt wurden, sind nachweislich nichts mehr und nichts weniger denn Volkslieder, häufig sogar der aller-

profansten Art. Ohne einen solchen kühnen Handstreich würde die neue Lehre Luthers schwerlich den sieghaften Erfolg gefunden haben; der Gedanke, das reale Leben mit dem idealen durch die Kunst zu verschlingen, war in der Tat ein äusserst glücklicher. Mit dem unleugbaren Faktum, dass der protestantische Choral aus dem altdeutschen Volksliede hervorgegangen ist, wird unsere Angelegenheit in kulturhistorischer Hinsicht aber nur noch interessanter. Das Volkslied lebt also heutzutage noch in seiner Doppelgestalt fort: im Kirchenliede und in der modernen Lyrik. Was sich gegenwärtig im Neuschaffen — nebenbei sei es gesagt — als Volkslied aufbläht, ist der elendeste Bänkelgesang, dessen Quellen dem Tanzboden und dem Leierkasten entspringen.[1]) Die historischen Fäden laufen ungefähr folgendermassen: 1. Das alte Volkslied (geistlich und weltlich) 2. Der protestantische Choral, aus dem wieder die grosse deutsche Motetten- und Organistenschule, die in Bach und Händel ihren Gipfelpunkt erklimmt, hervorging. Nach diesen beiden verschwindet die bisherige Kunstentwicklung wie in eine Versenkung. Es tritt ein Zeitpunkt ein, zu dem sich die Musik ganz auf eigene Füsse stellt und den alten Ausgangspunkt mehr oder weniger verleugnet. Die Klassiker dieser Epoche: Haydn, Mozart, Beethoven treten als Begründer der profanen Kunst auf, die von dem protestantischen Chorale und seiner Mutter, dem altdeutschen Volksliede, so gut wie nichts mehr weiss. In Schubert und Schumann erhebt das Volkslied aufs neue, wie aus Träumen erwachend seine Stimme, in Mendelssohn erklingt der protestantische Choral — in Robert Franz will die Zeit beides zusammenfassen.[2]) Bei Schubert, Schumann und Mendelssohn treten jene Einflüsse jedoch nur akzidentiell auf, in Franz fundamental. Die Schlange beisst sich also wieder einmal in den Schwanz, einen jener geheimnisvollen Ringe schliessend, deren Verkettung der Philosoph den Prozess sittlicher Weltordnung zu benennen pflegt. Die neueste Entwicklungsphase der Musik kann nur als das Brillantfeuerwerk bezeichnet werden, in dem sich die bisherigen Errungenschaften in idealer und formaler Hinsicht blutig bekämpfen und zerstören. Dies die Grundlinien des wirklichen Verlaufes, im einzelnen natürlich nicht mathematisch beweisbar. — Nun ins besondere zu unserem Meister.

Die ersten musikalischen Eindrücke verdankt er seinem Vater, einem curiosen Musikfeinde. Wenn dieser gerade in besserer Laune

[1]) Was würde wohl Franz zu den ohnmächtigen Versuchen der letzten Jahre: durch Preisausschreibungen die keusche Gestalt des Volksliedes zu beschwören, gesagt haben?!

[2]) Die Liedmeister Jensen, Brahms und Hugo Wolf, die später die Regierung übernehmen, scheiden aus dieser Betrachtung aus.

war, was in seinem vielbeschäftigten Leben selten vorkam, sang er seinen Kindern allerhand seltsame Weisen, halb choralartig, halb arios, vor, deren Töne Franz durch das ganze Leben als Echo begleitet haben. Namentlich befanden sich zwei unter ihnen, die der Jugend gewaltigen Spass bereiteten: „Lasset uns den Herrn preisen" und „O dass ich tausend Zungen hätte." Die Koloraturen und Passagen, die dem alten Mann aus der Kehle rollten, versetzten den Jungen in ein wahres Delirium des Entzückens. Der Vater sang die Melodieen oft so schnell, dass sie fast wie Arien klangen — ein neuer Beweis von der Abgeschmacktheit des heutigen Zeitmasses. Oft begleitete der Sohn den Vater auch zur Kirche, wo sich der Alte als firmen Choralsänger zur Geltung brachte. Zu Hause angelangt, ging es gewöhnlich sofort an ein altes Pult, dessen Kasten und Steifhölzer herausgezerrt als Orgelklaviatur und Register zur Benutzung kamen, wobei sich ein wahrer Höllenlärm entwickelte. — Im 13. Jahre fing Franz an, auf eigene Faust Musik zu machen. A. N. war dabei der Haupthelfer. Er phantasierte leidlich und spielte eine Menge Choräle. Stundenlang hat Franz neben dem Spielgesellen gesessen und jeden Ton in traumhaftem Heisshunger verschlungen. Dann ein gewisser R., der sich nur auf Choräle auskannte, keine Note wusste und nur nach Zahlen klimperte. Endlich E., der seine Choräle lediglich nach dem Gehör paukte, aber demungeachtet sämtliche Organisten der Geburtsstadt Händels nachzuahmen verstand. Kurzum, die entscheidenden Wendepunkte der Franz'schen musikalischen Entwicklung fielen stets mit dem alten Kirchenliede, das sich mehr und mehr zum Zentrum seiner künstlerischen Interessen verdichtete, zusammen. Dies ist jahrelang so fortgegangen — auch in Dessau wurde die alte Choralliebhaberei aufs neue genährt durch einen gewissen R., der nichts als Choräle spielte, aber so wundervoll, dass darüber der alte Dessauer, wie Fr. Schneider allgemein hiess, und der trockene Kontrapunkt in Vergessenheit gerieten. Nachdem sich Franz vollends von den Einflüssen seines Lehrherrn gesäubert hatte, blieb als Bodensatz des Studiums der Choral zurück, das Fundament, auf dem nunmehr der stattliche Neubau errichtet werden sollte. Bach und Schubert waren es jetzt, welche die Ausschliesslichkeit des Chorales auslösten. Die erste Sturm- und Drangperiode durchdrang Franz' Schaffen und nach ihrem Verrauschen traten die früheren Neigungen stärker in den Vordergrund und sein ganzes Wesen wendete sich energisch der polyphonen Schreibart zu. So gelangte er endlich zum Kern seines Wesens und die ureigenste Natur hatte ihren Ausdruck gefunden. Nicht im entferntesten dachte Franz in dieser Phase an die Kindererinnerungen zurück. Da wird ihm eines Tages das Freylinghausensche Gesangbuch in die Hand gelegt. Er gerät über dessen Inhalt in Entzücken, denn er findet beim Durch-

blättern Note für Note die alten lieben Weisen wieder, die der Vater den Kindern vorgesungen. Mit dieser Kost nährten sich also die Vorfahren; in Kirche, Schule wie Haus gab es immer die gleichen Gerichte. Wie dankbar war Franz dem Schicksal, dass ihm einige Brocken davon zugefallen. — Es ist grundfalsch, Franz als einen Nachtreter Bachs oder Schuberts hinzustellen, obgleich keinem Zweifel unterliegt, dass er beiden Grossmeistern viel verdankt, — sie bilden aber nicht die Wurzeln seines Baumes; diese haben nur aus der Nachbarschaft des Erdreiches jener Klassiker Nahrung gezogen. Bach hat seinen Ausdruck verdichtet und verinnerlicht, der Einfluss Beethovens ihm Fluss und Bewegung verliehen. Werden dagegen eine Reihe von Blättern in der Entwicklungsgeschichte weiter zurückgeschlagen, dann erklären sich alle befremdenden Erscheinungen ungezwungen und von selbst: die Franz'schen Lieder stellen einen Spiegel dar, der die Kunstentwicklung von A bis Z festhält. Louis Ehlert nennt ihn „ein geborenes Liedergenie", äussert aber die hier widerlegte Meinung, dass das Franz'sche Lied unmittelbar von Schubert und Schumann abstamme. Er will die leidige Frage, ob er grösser darin wie seine Vorfahren geworden, auf sich beruhen lassen. In der Kunst gebe es keine Längenmasse. Robert Franz ergreift die Frage privatim selbst mit den Worten: „So wenig ich verblendet genug bin, mich als Künstler Schubert und Schumann gleich oder gar beiden überlegen stellen zu wollen, entsprechen doch meine Lieder den Forderungen, die man an eine derartige Kunstgattung zu machen hat, weit mehr, als die Leistungen meiner Vorgänger auf demselben Gebiete. Ob es aber Kritik und Publikum zugeben werden, lasse ich vorläufig dahingestellt."

Franz hält es auch für geboten, dass in musikalischen Dingen endlich einmal die Grenzen festgestellt werden, die das Lyrische vom Dramatischen und Epischen scheiden. Zwar wird jede dieser Richtungen die beiden anderen als Moment in sich tragen dürfen — genau wie in der Poesie — trotzdem muss es bestimmte Kennzeichen geben, in denen jene Kunstgattungen kulminieren. In der Lyrik wird immer der Hauptnachdruck auf das „Stimmungsvolle" zu legen sein, dem sich die dramatischen und epischen Bedingungen unterzuordnen haben. Daraus ergibt sich förmlich mit Notwendigkeit, dass die Franz'sche Richtung die musikalische Lyrik am reinsten darstellt. Hier sei noch erwähnt, wie das alte Volkslied, aber nicht das deutsche, sondern der Troubadourgesang der Franzosen die katholische Kirchenmusik ebenfalls ganz ausserordentlich beeinflusst hat. Die meisten Messen der Niederländer und die der Palestrina vorangehenden Italiener behandeln die Profanlieder „Malheur me bat", „de rouges nez", „l'omme armé" etc. als cantus firmus, deren Name ihnen sogar als äusseres Erkennungszeichen ganz naiv mit auf den Weg gegeben wird.

Hier ein paar von Franz' Liedern, in denen sich, wie er bemerkt, deutliche Spuren des alten Chorals zeigen. „Marie am Fenster sitzest du" gehört hierher, allerdings erst in zweiter Reihe. Aber in der Vorderreihe stehen die Lieder „Der junge Tag erwacht," „Mutter, o sing' mich zur Ruh'," „O lächle, Freund der Liebe, endlich wieder," „Zu Strassburg auf der Schanz" (durchweg dorisch), „Es klingt in der Luft ein alter Sang" (phrygisch), „Wenn drüben die Glocken klingen," „Ave Maria," „Meine Mutter hat gewollt" (periphrygisch), „Kannst du meine Äuglein sehn" (phrygisch), „O lüge nicht," „Ein Tännlein grünt wo," „Die du bist so schön und rein," „Der schwere Abend," „Es ziehen die brausenden Wellen," „Gleich wie der Mond so keusch und rein" und dann „Der alte Elborus". In all diesen Stücken treibt der alte Cantus firmus, in Verbindung mit dem Kirchentone so unzweideutig sein Wesen, dass man die wahlverwandten Verhältnisse fast mit den Fingern greifen kann. Dabei bleibt es verwunderlich genug, dass Franz selbst in betreff der Theorie der Kirchentonarten keine nähere Auskunft zu erteilen vermag. Indem er die in ihnen gesetzten Choräle auf sich einwirken liess, löste sich deren Stimmungsgehalt in seine Empfindung auf und sie wurden ihm damit auch formell zu eigen. So schloss sein Schaffen mit den durch Choral und Kirchenlied entstehenden Einwirkungen einen geheimnisvollen Bund, über dessen mächtige Einflüsse sich Franz viel später erst klar wurde, ist doch z. B. auch die „Lotosblume" des op. 1 bis auf den 3. Vers, in dem das moderne Dur und Moll herrscht, in einer Kirchentonart geschrieben. Äusserlich vermag man solchen Dingen eben nicht beizukommen, sie müssen unbewusst von innen heraus gewachsen sein, um später erst in ihrer vollen Bedeutung erkannt zu werden.

Noch etwas anderes, das Zusammenfallen Franz'scher Melodieen und ihre harmonische Ausgestaltung mit dem Volksliede fremder Nationen, gibt dem Meister zu denken. Ein Russe nämlich berührt diesen Gegenstand und meint, dass unter den Liedern einige zu finden wären, die in Russland als Volkslieder passieren könnten. So z. B. „Herz, ich habe schwer an dir zu tragen". Im Augenblick weiss er darauf nichts zu entgegnen, aber zu einer späteren Zeit denkt er darüber nach, schlägt das Gedichtbuch auf und findet zu seinem grossen Erstaunen die Überschrift „Maschinkas Lied — frei nach dem Russischen". Verwundert schüttelt er den Kopf, weil er sich nicht entsinnt ausser „Schöne Minka" eine russische Volksweise gekannt zu haben, deren Spuren sich hätte folgen lassen. Kurz darauf liest er die Tatsache, dass in den schottischen Volksliedern seltsamerweise die chinesische Tonreihe, der Quarte und Septime fehlen, dominiere. Er untersucht darauf hin seine Burns'schen Lieder und fährt wie erschrocken zurück, als er den gleichen Defekt in den meisten seiner schottischen

Liedern antrifft. Dem Lied „So trieb sie mich dann grausam fort" mangelt fast durchgehend Quarte und Septime. Von Dresel geht ihm die Mitteilung zu, seinen Burns'schen Liedern sei in einem amerikanischen Nachdrucke der Originaltext untergelegt und es passe alles aufs schönste, ja die Franz'sche Musik träfe die Originalworte noch viel malerischer und treuer, als die komponierte deutsche Übertragung. Kurz und gut, er vermag sich der Wahrnehmung nicht zu verschliessen, dass in jedem, echt lyrischen Gedichte bereits gebieterisch die Bedingungen der Töne liegen müssen, die ihm naturgemäss wären. Wem die rechte Witterung der geistigen Atmosphäre der Textvorlage eigne, der werde auch notwendigerweise von ihr beeinflusst werden und finde sich in den Stand gesetzt, aus diesem magischen Dunstkreise heraus das allein Angemessene intuitiv zu fixieren. Dabei mögen vielleicht aber auch die Sprachformen: rhythmische Wendungen usw. unterstützend ihre Kreise ziehen. Die von Franz in Musik gesetzten Volkslieder tragen im Gedicht sämtlich den Stempel ihrer Nationalität und somit ist nicht zu bezweifeln, dass ihre charakteristischen Züge zum Teil ebenfalls in der Musik nationalen Ausdruck fanden.

Alles dies schrieb Robert Franz als eine Art Vermächtnis nieder, das sozusagen seinen letzten Willen enthält und gewiss als wertvoller in die geheimnisvolle Werkstatt des Genius weisender Fingerzeig gelten darf. Nun erschien mir die Bekanntgabe dieser Betrachtungen als die schönste Huldigung zum 90. Geburtstage des Meisters, dessen Emanationen aus tiefstem Gemüte entsprangen, eines vornehmen Geistes, der es verschmähte, den lauten Markt zu unterhalten und uns in allen seinen Gebilden nur edle Gestalten hinstellte. Wir haben gesehen, welch' ausserordentliche Einwirkungen Choral und Kirchenlied auf das Schaffen des Meisters ausübten und damit seine Kompositionen mit einer gewissen Askese erfüllten, die ängstlich jedweden Konzessionen aus dem Wege geht und die grosse Menge in respektvoller Entfernung hält. Bitter beklagte sich Franz über den Terrorismus des Cliquenwesens, unter dem sein Lebelang zu leiden ihm vom Schicksal auferlegt wäre. Historiker, Mendelssohnianer, Schumannianer und die Neudeutschen (Schumann, Mendelssohn, Wagner und Liszt selber machten eine rühmliche Ausnahme; sie sahen nicht nur den Rauch, sondern auch die reine Flamme des Genius) mäkelten an seinem Lebenszwecke herum und so kam es, dass im Jahre 1877 eine Ehrengabe aus Staatsmitteln, die Franz seit 1866 für seine bedeutsamen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke erhielt, auf Grund eines verwerfenden Gutachtens des Senats der musikalischen Sektion der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin entzogen wurde. Eine ihn sehr kränkende Massnahme, die ihn ebenso wie in seiner Ehre auch materiell schädigte. Dagegen wurde Franz im Jahre 1878 ungemein erfreut durch die Ver-

leihung des Maximilian-Orden. Es war dem bescheidenen Manne schier unbegreiflich, dieser Auszeichnung, die ihm Ludwig II. von Bayern zuteil werden liess, für würdig befunden worden zu sein. Er wusste die Ehre zu schätzen, sich in der allerbesten Gesellschaft zu befinden, umsomehr als die Zahl der 100 Ordens-Mitglieder unter keiner Bedingung überschritten werden darf und ihm der feine Geschmack des jungen Königs für eine sorgfältige Auswahl bürgte.

Robert Franz schuf uns, wie Ehlert so poetisch sagt, „jenes empfindsame Lied, mit dem tiefklopfenden Busen, in dem eine Welt süsser Mädchenköpfe schlummert, mit Augen schön, wie sie die Sehnsucht aufschlägt". Die stille, dem herrlichen Künstler treu ergebene Gemeinde wird sich, dess sind wir gewiss, erhalten und vermehren, soweit und solange die deutsche Zunge klingt, und in dieser sicheren Hoffnung feiern wir den 90. Geburtstag des Meisters und legen als Symbol unserer Verehrung einen Kranz, aus den Blättern der deutschen Eiche gewunden, auf seine letzte Ruhestätte nieder.





JULIUS KNIESE †

von Erich Kloss-Berlin

Bayreuth hat in den letzten Jahren den Tod gar mancher edlen Künstler und Jünger zu beklagen gehabt. Das viel zu frühe Dahinscheiden Julius Knieses aber bedeutet z. Z. den herbsten, fast unersetzlichen Verlust für unsere Kunst und zumal für das Bayreuther Werk.[1]) Für Wahnfried insbesondere wird der Tod des Trefflichen ein tägliches Vermissen und Entbehren sein. Man beklagt dort wohl noch tiefer und erschütterter, als die Welt dieses vorzeitige Scheiden eines der echtesten, treuesten und zu jedem Opfer bereiten Genossen des Grals, den er mit pflegte — rastlos und unermüdet bis zum letzten Atemzuge. Fürwahr ein echtes Vorbild eines wahren Bayreuthers!

Was insonderheit als vollkommen reiner, harmonischer Grundton durch das gesegnete Leben des Entschlafenen klingt, das ist die Tatsache, dass Pflicht und freie Neigung bei ihm eines waren! So war es ihm möglich, die reiche Fülle seiner ganzen Kraft dem Kunstwerke zu weihen, dem er mit Leib und Seele angehörte. Und so durfte das Haus Wahnfried durch den Mund Hans' von Wolzogen dem entschlummerten Kunstgenossen die schönen und bezeichnenden Worte widmen, die kurz und umfassend Julius Knieses Person und Wirken charakterisieren: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe; — aber nicht in der Tiefe des Grabes. Nein, wir denken an die Tiefe des Herzens, in dem die Treue lebt. Dieses tiefste Herz stirbt nie, das begraben wir nicht, das lebt in seinem Gott, der gesagt hat, dass er die Treue ist. Und diesem Herzen, das für das Edelste beseelt war, beseelt von Treue für seine hohe und heilige Kunst und für das erhabene Werk von Bayreuth, — diesem Herzen weiht Wahnfried diesen Kranz. Im Namen des Hauses Wahnfried, dessen Sohn durch einen unglücklichen Zufall nicht zur rechten Stunde hier erscheinen konnte und so jetzt nur im Geiste an das Grab hier tritt, legen wir diese Blumenspende nieder, auf

---

[1]) Julius Kniese wurde 1848 zu Roda im Altenburgischen geboren. Schon früh gelang es ihm, infolge seiner hohen musikalischen Begabung und seiner schönen Stimme Präfekt einer Knaben-Kurrende und später Dirigent eines Männer-Gesangvereins zu werden. Der Altenburger Hofkapellmeister und jetzige Sekretär des Leipziger Gewandhauses, Dr. Friedrich Stade, wurde auf den strebsamen Schüler aufmerksam, der ihn bald als Hoforganist vertreten konnte. Alsbald übersiedelte Kniese nach Leipzig, wo er unter Karl Riedel und Dr. Franz Brendel weiter ausgebildet wurde und die Aufmerksamkeit Liszts erregte. So war die Anknüpfung an Wagner und Bayreuth hergestellt. 1870—76 war Kniese in Glogau als Direktor der Singakademie sowie als Chor- und Orchester-Dirigent tätig, dann leitete er 1876—84 den Rühlschen Gesangverein in Frankfurt a. M. Später wirkte er in Aachen und Breslau, bis er 1888 endgültig in den Dienst des Bayreuther Unternehmens trat, bei dem er schon 1882 unter Wagner tätig gewesen war.

der die Worte stehen: ‚Das ewig dankbare Haus Wahnfried dem unermüdlichen Mitarbeiter.'" —

Die künstlerischen Verdienste Julius Knieses als Bayreuther Chormeister, wie auch als Lehrer des Einzelgesanges brauchen den Lesern der „Musik" hier nicht mehr ausführlich dargestellt zu werden. Aber man rufe sich jetzt nach diesem frühen Scheiden (ganz abgesehen von den 1888er „Meistersingern", dem 1891er „Tannhäuser" und dem 1894er „Lohengrin") die Eindrücke ins Gedächtnis zurück, die z. B. die „Holländer"-Aufführungen von 1902 und die Neu-Einstudierung des „Tannhäuser" im letztvergangenen Jahre hervorriefen.

Hier hatte Julius Kniese vielleicht das Höchste erreicht, was infolge jahrelangen, immer auf ein Einziges gerichteten Studiums und stets vollendeterer Übung zu erreichen war. Diese Chorleistungen waren schlechthin vollkommen; und staunend fragte z. B. nach dem überwältigenden Schlusse des zweiten Tannhäuser-Aktes selbst der Laie nach der Möglichkeit solcher Vollendung.

Das Geheimnis dieses Zaubers ruhte nun eben, wie alles in Bayreuth, in der durch ständigen Eifer gewonnenen Vertiefung in den Geist des Kunstwerks. Dazu diente freilich zu allererst die vollkommene Beherrschung alles rein Musikalischen als Grundlage. Daher die mit staunenswerter Unermüdlichkeit abgehaltenen Proben, um alle jene Herrlichkeiten in der Schattierung der Tongebung, in der deutlichsten Aussprache, in den subtilsten Feinheiten der Dynamik — vom leisesten Flüstern bis zum brausenden Fortissimo — zu erreichen.

Stand so nach strengem Üben das rein Gesangliche fest, so kam dann die dramatische Ausgestaltung, die zwanglose, natürliche Teilnahme der Massen am Gange der Handlung, das fortreissende, dramatische Spiel der Gruppen hinzu! So fügte sich Stein zu Stein zum hehren Gebäude, gebaut durch die grosse Gemeinsamkeit des Bayreuther Willens und Wollens, um den Eindruck erhabenster Grösse zu erzielen.

Aber nicht diese Elemente chorischer Vollendung allein waren es, die sich unter Knieses kunstverständiger Führung so herrlich betätigten, sondern vielmehr auch gar mancher unsrer grossen und kleinen Künstler und Künstlerinnen.

Was besonders die „Stilbildungsschule" betrifft, die wie der ganze Bayreuther Stil der intellektuellen und moralischen Initiative einer edelen, über das Bayreuther Kunstwerk wachenden Individualität zu verdanken ist, so braucht man nur Ellen Gulbranson, Aloys Burgstaller, Hans Breuer zu nennen und sie zu fragen, wie voll und schön ihr künstlerisches Können unter Knieses liebevoller Pflege gereift ist.

Man weiss, dass man in Bayreuth weit davon entfernt ist, jede Aufführung als „Muster-Vorstellung" auszugeben. Das muss immer wieder gesagt werden; denn auch an Julius Kniese trat oft verständnislose Beurteilung in herber, ja roher Form heran. Wie er, der nie viel Redende, aber still und wirksam Tätige, selbst darüber dachte, das sei am Schlusse dieses Nachrufs noch als sprechendes Zeugnis erwähnt. In einem Briefe Julius Knieses an den Verfasser dieser Zeilen heisst es nach den Festspielen vom Jahre 1897: „Ich glaube, es war vieles gut an den Festspielen. Freilich, mit Engelzungen können wir nicht reden; wo nähmen wir die Engel her! Unser Bestreben muss immer sein, das Niveau der persönlichen Leistungen so zu heben, dass die Wirkung des Kunstwerks nicht gestört wird, im günstigsten Falle gehoben wird, wenn der Himmel uns ab und zu ein grosses Talent schickt."

In so schlichter und doch erstaunlich deutlicher Art spricht sich der Verblichene über die Aufgabe Bayreuths aus. Ihm ist wahrlich die Grabschrift zu widmen, wie sie ähnlich den Sarkophag eines andern treuen Deutschen ziert: „Er war ein treuer deutscher Diener des Kunstwerks von Bayreuth."



BÜCHER

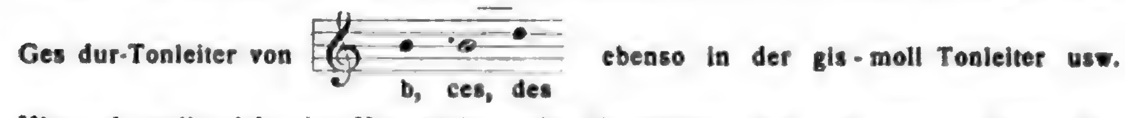
173. Hans Wagner: Neue vollständige Prima-Vista Klavierschule. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Mit nicht ungewöhnlichem Erfolg hat der Verfasser in einer Anzahl öffentlicher Vorträge weitere Kreise auf seine Tonschrift und seine daraus resultierende rasche Erlernung des Notenlesens bereits im Frühjahr des vergangenen Jahres aufmerksam gemacht. Das Interesse an seiner Erfindung war ein ziemlich allgemeines. Nur eine verhältnismässig geringe Anzahl Musikpädagogen nahm dagegen Stellung. Die meisten Lehrer sprachen sich dafür aus, ja sogar sehr urteilsfähige Künstler waren von der nicht abzuleugnenden Einfachheit der Wagnerschen Ideen geradezu überrascht. Drei Hauptpunkte sind es, durch die sich Prof. Hans Wagners Tonschrift von der gebräuchlichen unterscheidet. Es fallen fort: 1. alle Versetzungszeichen und Notennamen, 2. alle Vorzeichnungen der Tonarten, 3. alle Formen von Geltungs-Noten, -Häkchen und -Balken. An die Stelle von 1. tritt folgendes sehr einfache Schriftverfahren ein: alle weissen Tasten des Klaviers werden durch weisse (hohle), und alle schwarzen Tasten durch schwarze (ausgefüllte) Notenköpfe dargestellt. Ihre ovale Form und nach rechts aufsteigende Stellung ⊘ ● bleibt für alle weissen, sowie für schwarze Noten erhöhter Töne unverändert. Schwarze Noten erniedrigter Töne dagegen nehmen die umgekehrte Stellung ●, nach rechts abfallend, ein. Die Notenstiele fallen fort, ausgenommen bei polyphoner Mehrstimmigkeit, wo die Noten der oberen Stimme einen kurzen Strich nach oben, die der unteren Stimme einen solchen nach unten erhalten. An Stelle der unter 2. erwähnten Vorzeichnungen der Tonarten schreibt Professor Wagner die Tonart einfach mit Worten obenan. Die Takteinteilung beruht auf dem Grundsatz: „Die fixierte Zeit wird durch fixierten Raum ausgedrückt". Auf diese Weise gilt jede Note oder Pause — letztere nur in der Form einer halben Pause angebracht — so lange bis die nächste Note eintritt. Daher der Fortfall von Punkt 3. Taktstriche bleiben wie in der gebräuchlichen Tonschrift, nur werden innerhalb eines Taktes für die Taktglieder dünnere senkrechte Striche in den entsprechenden Raumverhältnissen angebracht. Viertel im $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt, Achtel im $^3/_8$, $^6/_8$ usw. Takt. Dieses Verfahren ist einfach und klar. Ja man könnte es als eine wirklich epochemachende Erfindung ansprechen, wenn in der Musik eine enharmonische Gleichheit bestände. Nun haben wir aber mit der enharmonischen Verschiedenheit und Mehrdeutigkeit zu rechnen, — da zeigen sich nun in Prof. Wagners Erfindung Mängel, die schwere Bedenken für die Zukunft dieser Notenschrift involvieren. Prof. Wagner bleibt konsequent dabei, weisse Tasten mit weissen Noten und schwarze Tasten mit schwarzen Noten zu schreiben. Nun sind aber auch his, ces, eis und fes, sowie die Anzahl der doppelt erhöhten und doppelt erniedrigten Töne weisse Tasten, andere wieder wie hisis, ceses usw. sogar schwarze Tasten. Jene Fälle mit den weissen Tasten hat Prof. Wagner auf Kosten der Struktur des Notenbildes vorgesehen, indem er eine doppelt erhöhte Note mit einem Punkt unten vor der Note .⊘, und eine doppelt erniedrigte Note mit einem Punkt oben vor der ˙⊘ bezeichnet. Die zweite Art aber, wo eine doppelt erhöhte oder erniedrigte Note auf eine schwarze Taste fällt, ist in dieser neuen Schrif

ebensowenig erwähnt als vorgesehen. Einige Beispiele mögen die empfindliche Lücke in der Erfindung dieser neuen Notenschrift kennzeichnen. Betrachten wir die Fis-dur-Tonleiter. Die sechste, siebente und achte Stufe sieht bei Wagner folgendermassen aus:



Von der sechsten zur siebenten Stufe haben wir eine Lücke, während die siebente und achte auf dieselbe Linie zu stehen kommen. Dasselbe entsteht bei der



Ges dur-Tonleiter von ebenso in der gis-moll Tonleiter usw.

Hiernach ergibt sich eine Verschiebung des Notenbildes aller mit solchen Tönen versehenen Intervalle und Akkorde, so dass Sekunden teils wie Terzen, teils wie Primen, Terzen teils wie Quarten, teils wie Sekunden usw., Dreiklänge teils wie Sextakkorde, teils wie Septakkorde oder Sekundakkorde erscheinen und das Auge täuschen. Z. B:

Dreiklänge nach der Primavista-Schrift.



Im übrigen ist auch der Punkt, abgesehen von seiner Unübersichtlichkeit, nichts anderes als ein Versetzungszeichen, wie wir sie in unserer gewöhnlichen Notenschrift besitzen. Es wäre bezüglich der Klarheit und Logik in der Anwendung des Punktes besser gewesen, wenn Professor Wagner unsere Versetzungszeichen beibehalten hätte, kommt er doch selbst auf die Präzision unserer Schrift gelegentlich der Anwendung des Doppelschlages zurück. Z. B. usw. — Das Endziel Professor Wagners kommt schliesslich darauf hinaus: man erlerne nach der Prima-Vistaschrift unsere gebräuchliche Notenschrift! Dies wird vom Verfasser auf S. 180 damit bekräftigt, dass er hier dem Schüler ein Kapitel „Das Spiel nach der gewöhnlichen Notenschrift" gibt, das er mit den Worten einleitet: „In der bis hierher erlangten Intervallenbeherrschung und technisch-praktischen Spielfertigkeit besitzt der Schüler die wichtigste Vorbedingung, um nun auch nach der gewöhnlichen Notenschrift spielen zu können." Zu bemerken ist hierzu, dass der Schüler es, nach Absolvierung dessen was vor diesem Kapitel steht, wohl bis zur Sonate op. 14 No. 1 von Beethoven gebracht, eine Tonleiter aber weder im Bau noch im Fingersatz kennen gelernt hat. — Die Methode des Prima-Vistaspiels beruht in der Hauptsache auf Intervallenspiel. Von der Unterschiedlichkeit der Intervalle hinsichtlich ihrer Grösse — ob klein, gross, vermindert — erfährt jedoch der Schüler nichts. — Professor Wagner bringt ohne Zweifel in seiner Prima-Vistaschule neue und überraschende Gesichtspunkte in die Ausgestaltung des Klavierunterrichts. Gar manche seiner Ideen verdient von unseren Klavierpädagogen gründlich erwogen und ausprobiert zu werden. Die Vorzüge seiner Methode sind aber lediglich mechanischer Natur. Wagner kommt es gar nicht darauf an, den Schüler zum musikalischen Denken zu erziehen, sondern neben schnellem Notenlesenlernen eine baldmögliche Sicherheit der Finger auf der Tastatur zu erreichen. Das geistige Moment der modernen Klavierpädagogik schaltet er so gut wie ganz aus. Die Vereinfachungen, die er in seiner Methode so sehr betont, sind nur scheinbar. Er lässt das geistige Rüstzeug, dessen kein Klavierschüler entraten kann, wie das Er-

lernen der Notennamen, der Vorzeichen, der Tonleitern, überhaupt die gesamten Anfangsgründe der Musiktheorie so lange beiseite, bis eine gewisse Stufe der mechanischen Augen- und Fingergeschicklichkeit erreicht ist. Dann erst kommt der Schüler mit einem Male mit der gesamten Anfangstheorie in Berührung. Die Zeit, die der Lernende vorher ersparte, muss er bei seiner Weiterentwicklung nun doppelt langsam wieder zugeben; die Behauptung Professor Wagners, nach Erlernung seiner Prima-Vistamethode sei der Übergang zur Erlernung der gewöhnlichen Notenschrift mit all der sich daran knüpfenden Musiklehre ein leichtes, scheint mir eine schwere Täuschung zu sein; als allgemeingültige Behauptung lässt sie sich aber keinesfalls aufstellen, umsomehr als die subjektive Auffassungsgabe des Schülers ein allzugrosses Wort mitspricht. — Die Strömung unserer Zeit verlangt wie in allen anderen Dingen, so auch in unserer Musik, der Musiklehre, dem Spielenlernen von Instrumenten usw. Verbesserung, Vereinfachung des Bestehenden. Nicht zu zählen sind die Versuche, die man bereits angestellt hat. Auch Professor Wagners „Prima-Vistaschule" wird ein Versuch bleiben, trotzdem sie uns auf dem Gebiete der Vereinfachungen in der Musik Ausblicke zeigt, mit denen die Zukunft zu rechnen haben wird, an denen die künftigen Forscher jedenfalls nicht achtlos vorbeigehen dürfen.

Adolf Göttmann

174. **Karl Dürck:** Richard Wagner und die Münchener 1865. Eine „Rettung". Verlag der Allgemeinen Zeitung, München.

Die „Rettung" bezieht sich auf München und die Stadt soll gerettet werden von dem ihr von vielen, darunter von Glasenapp und Röckl, gemachten Vorwurf, die Münchener hätten dem König Ludwig II. von Bayern den Plan der Errichtung eines Wagnertheaters seinerzeit verleidet und den König gezwungen, Wagner fallen zu lassen. Es ist um solche Dinge stets eine missliche Sache; wer nicht nahe genug steht, sieht nicht deutlich, und wer nahe genug steht, sieht nicht immer objektiv. Der einsichtige Mann von eigener Lebenserfahrung wird sich immer hüten müssen, blind ein einseitiges Urteil nachzusprechen und weiterzuverbreiten — liegt doch gewöhnlich, wie fast immer im Leben, auch in derartigen Angelegenheiten die Wahrheit in der Mitte; es braucht von zwei Streitenden ja niemals einer ausschliesslich schuldig und der andere ausschliesslich unschuldig zu sein; meist verteilen sich Schuld und Unschuld zu gleichen Teilen auf beide Parteien. — Der Verfasser der vorliegenden kleinen Schrift hat vor allem andern zwei Vorzüge für sich: er eifert nicht gegen seine Gegner und er hütet sich vor einer übertriebenen Sucht, zu retten. Seine massvolle Darstellung lässt es nicht völlig ausgeschlossen erscheinen, dass München in dem Streit doch eine Art von Leidenschaftlichkeit entwickelt hat; umsomehr fällt all das ins Gewicht, was er einwandfrei und sorgfältig verarbeitet für München und die Münchener ins Treffen führt. Er hat wirklich bloss eine Rettung der Münchener und keine Anklageschrift wider Wagner geschrieben und es verschlägt auch dem Freunde Wagners gewisslich nichts, wenn er — soll der Ereignisse solcher Art wirklich immer und immer wieder gedacht werden — der Angelegenheit nicht als eines Streites der Münchener mit Wagner, sondern als eines Streites Wagners mit den Münchenern gedenkt. Den besten Standpunkt für diesen Fall sowie für alle ähnlichen Fälle — es gibt ihrer keineswegs wenige in der Kunstgeschichte — hat der Verfasser selbst mit lobenswertem Masshalten empfohlen, mit den Worten Bielschowskys über Goethe (S. 50): „Jeder geniale Mensch, der in der Erfüllung einer Mission handelt, erhält den Schein des Egoismus, weil er alles von sich abweist, was ihn in seiner Mission zu stören geeignet ist. Aber dasselbe egoistische Genie ist bereit, sich ohne Zaudern für andere hinzuopfern, wenn es glaubt, dass es seine Mission erfordere." München hat heute sein Wagnertheater — muss denn trotzdem immer wieder beklagt werden, dass es vor vierzig Jahren keines bekommen konnte?!

Dr. Egon von Komorzynski

MUSIKALIEN

175. **Oskar Fried**: Verklärte Nacht (Gedicht von Richard Dehmel) für Mezzosopran und Tenor mit Orchester, op. 9. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fried entwirft in diesem Zwiegesange mit grossem, ausgezeichnet behandeltem Orchester ein Tongemälde von bezwingender Stimmungskraft und -feinheit. Das gilt für die Schilderung der mondesklaren Nacht und das Bekenntnis der Frau — leider nicht für das ganze Werk. Während Dehmel erst bei den Worten „Du hast mich selbst ..." dem Trivialen verfällt, nähert sich ihm Fried bereits von dem Einzelgesange des Mannes ab und wird ein wenig äusserlich.

176. **Georg Fitelberg**: Symphonie e-moll op. 16. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bereits zweimal preisgekrönt, tritt der junge Kurländer nun mit einer Symphonie auf den Plan. Formell ist sie sicher gearbeitet und dadurch bemerkenswert, dass 1., 2. und 4. Satz mit Glück in engen thematischen Zusammenhang gebracht sind. Verrät besonders der 2. Satz starke slawische Einflüsse, so scheinen andere Stellen wieder leise auf Bruckner hinzudeuten. Da aber zeigt sich nun auch sofort, dass im Gegensatz zu diesem Meister bei Fitelberg gewisse Fortissimoausbrüche nicht einer Fülle der Gesichte oder der Gemütskräfte entstammen, sondern einem leicht sich erhitzenden Temperament. Der 3. Satz erweckt Hoffnung, dass aus dem künstlerischen Temperament noch einmal eine künstlerische Persönlichkeit reifen werde. Hermann Stephani

177. **Fr. Friedrichs**: Weltliches Gesangbuch für Schule und Haus. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein sehr erfreuliches Zeichen unserer Zeit sind die mannigfachen Bestrebungen, das Bedürfnis nach guter Musik in weiten Kreisen unseres Volkes zu wecken und zu fördern. Die vorliegende Sammlung hat es sich zum Ziel gesetzt, die Bekanntschaft mit grossen Meistern deutscher Tonkunst zu vermitteln, das vergessene Volkslied wieder zu beleben, das noch existierende lebensfähig zu erhalten. Die Schule hat in der Tat die Aufgabe, solche dankenswerten Anregungen sich zu nutze zu machen, zumal die höheren Lehranstalten, an denen Musik und Gesang bekanntlich mit Vorliebe als „quantité negligeable" behandelt zu werden pflegen, vermutlich weil man Gassenhauer- und Tingeltangelmelodieen als Äquivalent für die in der Schule nur spärlich vermittelten Schätze des Volksliedes, dieses reinsten Ausdrucks unseres Sprachgeistes und der poetischen Kraft unserer Nation, für vollkommen ausreichend hält. In seiner Anordnung folgt das weltliche Gesangbuch der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Liedes vom Ausgang des Mittelalters bis in die neuere Zeit: ältere deutsche Volkslieder des 15.—17. Jahrhunderts, das deutsche Volkslied des 18.—19. Jahrhunderts, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Loewe, Kinderlieder. Erläuternde Einführungen in einzelne Lieder, sowie kurze biographische Daten der in Betracht kommenden Tonsetzer sind in der Einleitung in übersichtlicher Anordnung gegeben. Der Verlag hat der von der „Hamburger Lehrervereinigung zur Pflege künstlerischer Bildung" befürworteten Veröffentlichung durch Gediegenheit der Ausstattung und äusserst niedrige Preisbemessung den Weg in die weitesten Kreise zu bahnen sich bemüht.

178. **Aus des Knaben Wunderhorn**: Alte Minneweisen und Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, bearbeitet von Eduard Lassen. Mit einer Einleitung von Arthur Smolian. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Auch diese köstliche Sammlung muss freudig willkommen geheissen werden. Ihrer Idee und Anlage nach — wie den feinsinnigen einleitenden Worten Arthur Smolians zu entnehmen — ein Werk des kurze Zeit vor der Veröffentlichung verstorbenen Karl

Peiser, bringt sie 90 Kompositionen, darunter solche von 1400 an, auf Texte aus dem „Wunderhorn". Die ursprünglichen Melodieen sind nach den Quellenwerken der ältesten Liedmusik wiedergegeben und von Eduard Lassen mit vollstimmigen, dabei schlicht und im Charakter der Zeit gehaltenen Klavierbegleitungen versehen worden. Es wurden nur alte, in Wort und Weise getreulich überlieferte Volkslieder aufgenommen: das Besitzgut der fahrenden Leute, Studenten und Wandergesellen, Soldaten und Jäger, fröhlicher Zecher, heiterer Spieler und kummervoll Trauernder. Frische, gesunde Ursprünglichkeit, Wahrheit und Tiefe der Empfindung, ein echtes Gefühl, sei es der Wehmut oder des Liebesgrams, sei es der Freude und überschäumenden Lebenslust klingt uns aus diesen alten Weisen herzerquickend entgegen. Dem Band ist ein Porträt des inzwischen auch dahingegangenen Eduard Lassen beigegeben; die hübsche Titelzeichnung stammt von Walter Tiemann. Willy Renz

179. **Wilhelm Berger:** Neun einfache Weisen mit Klavier op. 87. — Sechs Lieder und Gesänge op. 90. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Der Komponist berührt in diesen beiden Liederheften zwei entgegengesetzte Grenzpunkte seiner wohltuenden Kunst. Die einfachen Weisen sind zum Teil ihrem Titel gegenüber zu streng und könnten fast als echte Bestandteile unseres reichen und ach! so wenig beachteten Volksliederschatzes angesehen werden. Einzelne dieser Gesänge vereinigen aber mit Glück den archaistischen Zug mit anschaulicheren, modernen Stimmungs- und Ausdrucksmitteln, so z. B. „Der Schuhflicker" oder das Schlummerliedchen, und „Begegnung". Diese Lieder sollten dem Konzertsaal nicht entzogen werden, während die kleinen, übersichtlichen Strophengesänge eine wertvolle, durchaus gesunde Bereicherung der Hausmusikliteratur bedeuten. Weit anspruchsvoller sind die Gesänge op. 90. Hier ist Berger, der aus vollem Überschwang des Empfindens gebende Romantiker und seine blühende, klangschöne Tonsprache kommt allenthalben zur Geltung, manchmal allerdings auch in zu weicher Üppigkeit. Ein Prachtstück an einheitlicher, konzis durchgeführter Stimmungskraft ist das auch harmonisch äusserst aparte letzte Lied des Werkes: „Lethe" (Dichtung von Conrad Ferdinand Meyer). Hermann Teibler

180. **Walter Niemann:** Vier Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 3. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Die drei ersten Liedchen sind niedliche Nippes für den Salon, dagegen schlägt das vierte Lied „An die Entfernte" ernstere Töne an und erfreut durch Stimmung und gut angelegte, temperamentvolle Steigerungen. Die Stimmen und der Klavierpart sind wirkungsvoll behandelt, so dass dieser Gesang aufrichtig empfohlen werden kann.

181. **Hermann Grädener:** Vier Lieder für eine hohe Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 37. — Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 38. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Acht Lieder, eins wie das andere mit leicht fasslicher Melodie versehen, die Begleitung recht bescheiden und demütig, teils die Melodie mitspielend (damit der Sängersmann selbige auch treffen kann), teils in zerlegten Akkorden perlend, das ist die Physiognomie obengenannter Hefte. Also so recht ein Elixier für naive Gemüter. Immerhin besser, als wenn der Autor sich mit unverdauten, Genialität heucheln sollenden Tonkonglomeraten aufbläht, denn das Naive hat schliesslich in der Kunst auch seine Berechtigung. Und die Ehrlichkeit ist heute so selten! Karl Kämpf

182. **Julius Klengel:** Konzertino No. 2 in G-dur für Violoncello und Pianoforte. op. 41. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Enthält bei aller Einfachheit gute Musik in vornehmer Fassung, wird den Lehrern ein willkommenes Mittel zur Fortbildung der Technik, den Schülern eine angenehme Unterhaltung sein. Hugo Schlemüller



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1905, No. 2, 3. — Die Hefte enthalten den Aufsatz „Zu Dr. J. Pommers 60. Geburtsfeste" von Hans Fraungruber, die Mitteilung „Wiegenlieder aus dem Isargebirge" von K. Fischer und die Zusammenstellung von „Vertonungen Uhlandscher Dichtungen" von Elsa Pommer.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1905, No. 3. K. Walter beantwortet die Frage: „Auf welchen Instrumenten soll man Bachsche Klavierkompositionen vortragen?" damit, dass der moderne Flügel, nicht aber das ältere Cembalo das hierzu geeignete Musikinstrument sei.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, No. 3. — Knokes Artikel „Über den Gesang der älteren protestantischen Choralmelodieen" nimmt Stellung zu Drömanns Vorschlägen auf diesem Gebiete und behandelt hauptsächlich die praktischen Seiten der Frage.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 11—13. — Alfred Guttmann beendigt seine Untersuchung „Cornelianische Lyrik"; Paul Bekker veröffentlicht auch hier seine „Meister des Taktstocks". S. D. Gallwitz handelt über „Etwas über Gesang und Gesangsstil" und Eugen Segnitz bespricht „Felix Draesekes Christus".

LE MENESTREL (Paris) 1905, No. 11. — Die Fortsetzung von Arthur Pougin's Abhandlung „Un chanteur de l'opéra au 18. siècle" enthält einen faksimilierten Brief von Pierre Jélyotte, an seinen Oheim Mauco gerichtet und vom Jahre 1734 datiert.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 12—14. — In der Artikelreihe „Tonsetzer der Gegenwart" behandeln Edgar Rehardt „Hans Huber", A. Eccarius-Sieber „Cyrill Kistler" und Edgar Istel „Ludwig Thuille". Eugen Schmitz beendet den Artikel „Zur Literaturgeschichte von Wagners Meistersingern" und ergeht sich dabei in wenig gerechten Äusserungen gegen die Literaturgeschichte. Ferner berichten Walter Niemann über „Hans Hubers vierhändige Original-Klaviermusik" und Max Arend über „Das Szenarium zu Glucks Ballet Don Juan". Paul Marsop wirft die Frage auf: „Wo soll die neue Reichsmusikbibliothek errichtet werden?" und beantwortet sie dahin, dass die Stadt Leipzig dazu einzig und allein berechtigt wäre; sie ist ein zentral gelegener Ort, eine echte und rechte Musikresidenz, modern und lebendig, aber ohne allzugrosses Überwiegen des hastigen Erwerbslebens; praktische Unterstützung ist an dem „Mittelpunkt des blühenden weitverzweigten deutschen Musikverlags" am besten und mit den verhältnismässig geringsten Ausgaben und Opfern zu beschaffen.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 27/28. — Enthält die Artikel „Jan Blockx' ‚Herbergsprinzess' in Deutschland" von Emil Krause und „Neitzel: R. Wagners Opern in Text, Musik und Szene" von Friedrich Spiro. — No. 29/30. Die Nummer enthält einen Artikel „Alte Tonkunst im modernen Musikleben" von Eugen Schmitz, worin zur vollständigen Durchführung einer gewünschten Musikrenaissance Vorschläge und Anregungen mitgeteilt werden.

NEUE RUNDSCHAU (Berlin) 1905, Märzheft. — „Hugo Wolfs Briefe an die Familie



IV. 18

LEOPOLD AUER
* 7. JUNI 1845





IV. 18

CARLO BROSCHI
* 24. JUNI 1705

Grohe" lassen auf das Gemütsleben Wolfs wichtige Schlüsse ziehen. In einem vom 2. Mai 1890 datierten Briefe schreibt Wolf an Dr. Grohe folgende Daten für ein Konzertprogramm: „Geboren 13. März 1860 in Windischgrätz (Steiermark). In frühester Jugend, mit 5 Jahren, von meinem Vater in Violine und Klavier unterrichtet, hernach ins Konvikt nach Stift St. Paul in Kärnten geschickt worden, dort das Gymnasium besucht und Orgel gespielt, Studium unterbrochen und nach Wien ins Konservatorium, wo ich 1 Jahr lang verblieben und sehr wenig erlernt. Mich selbst ausgebildet. Von 84 bis 88 im „Wiener Salonblatt" Musikreferent gewesen. Auch Hanslick und das ganze Wiener [—] scharf attakiert — deshalb jetzt in Acht und Bann getan. Bereue jedoch nichts. Im Winter 88 war plötzlich nach langem Herumtappen der Kopf aufgegangen. In raschester Reihenfolge Mörike, Eichendorff und Goethe komponiert. „Spanische" soeben zum Abschluss gebracht. Gott wolle mir noch langes Leben und viele gute Einfälle schenken!" — Einige Stellen in diesem Briefe sind von der Redaktion der Neuen Rundschau mit [—] versehen.

CÄCILIENVEREINSORGAN (Regensburg) 1905, No. 3. — Ein hier veröffentlichtes „Ungedrucktes Referat über Kirchenmusik" ist von dem verstorbenen Ferdinand Schaller in cäcilianischem Sinne verfasst und stammt aus dem Jahre 1865.

KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 12. — Der inhaltsreiche Aufsatz „Wie man Zauberflöte spielt" von K. Grunsky klingt in den Satz aus: „Die Aufführung alter Opern muss einer unmusikalischen oder widermusikalischen Regie enthoben werden!"

BAYREUTHER BLÄTTER 1905, No. 1—3. — Das neue Heft enthält an erster Stelle „Briefe an Mutter und Schwester" von Richard Wagner — an Ottilie „Leipzig 3. März 1832" und an die Mutter „Karlsbad 25. Juli 1835". — Hans von Wolzogen bespricht „Wagner als Dichter der Charaktere" und kommt zu dem Schlusse: „Wagners ethische Lebensanschauung ist das tragische Erlebnis seiner dramatischen Charaktere". Ausserdem handeln Julius Kniese über „Bachgesellschaften, Bachfeste" und José Vianna da Motta über „Modernes Konzertwesen".

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1905, No. 1. — Alberto Cametti's Artikel „Donizetti a Roma" behandelt die Opern „Zoraide di Granata" und „Olivo e Pasquale". H. Kling berichtet über „J. J. Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint", C. de Roda über „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825", E. Celani über „Canzoni musicate del secolo 17." — L. Torchi analysiert „La seconda sinfonia di Giuseppe Martucci".

TAGESPOST (Graz) 1905, No. 92. — In einem „Von Frankfurt nach Graz via Heidelberg" betitelten „offenen Brief an Dr. Ernst Decsey" gibt Paul Marsop mehrere wertvolle Anregungen betreffs der nächsten in Graz geplanten Veranstaltung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins". Zunächst wünscht er, es möge in dem Grazer kleinen Musikvereinssal (mit einer vor der Bühne befindlichen verdeckten Orchesteranlage) ein musikalisch-dramatischer Einakter oder eine Szene aus einer grösseren dramatisch-musikalischen Schöpfung szenisch dargestellt werden. Er hofft ferner auf eine Aufführung von Kienzls „Don Quixote" im Grazer Stadttheater und auf eine solche der „Euryanthe" in Mahlers Bearbeitung in der Wiener Hofoper. Er empfiehlt sodann die Aufführung von Werken Bruckners und Wolfs; besonders will er anstatt des „Te Deum" lieber eine Brucknersche Messe aufgeführt wissen; ebenso deutet er auf den Wert einer Aufführung von Richard Strauss' „Macbeth" und „Don Quixote" hin.

DIE NEUE GESELLSCHAFT (Berlin) 1905, No. 1. — Das erste Heft dieser neuen Zeitschrift enthält einen „Die Heimat der Neunten" betitelten Aufsatz von Kurt Eisner, der auf Beethovens Interesse an Kant hinweist und in der neunten Symphonie nicht den Kampf des einzelnen Künstlers gegen die Kleinlichkeit der Welt sieht, sondern den Kampf der ganzen Menschheit um ihre Freiheit. Ihm ist die „Neunte" Revolution und Erfüllung zugleich. Nicht vor einem „Publikum", sondern vor den Ohren aller, auch der ärmsten Menschen sollen daher die Töne der neunten Symphonie erklingen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 7. — Emil Krauses Biographie „Felix Weingartner" wird in dem vorliegenden Hefte beendigt. Namentlich ist interessant, was Krause über Weingartners Leistungen als Dirigent sagt. Er rühmt ihn als einen besonders im Nachschaffen grossen Künstler und sagt u. a.: „Durch Weingartner erhält das zu interpretierende Werk das ihm innewohnende Leben, die geistige Frische, die ihm der Schöpfer gegeben. In dieser objektiven und im gewissen Sinne subjektiven Übermittelung ruht das ganze Geheimnis, auf das sich die beispiellosen Direktionserfolge des Künstlers stützen". Ebenso beendet Hans Schmidkunz seine Abhandlung „Kontrapunkt und Akkordik".

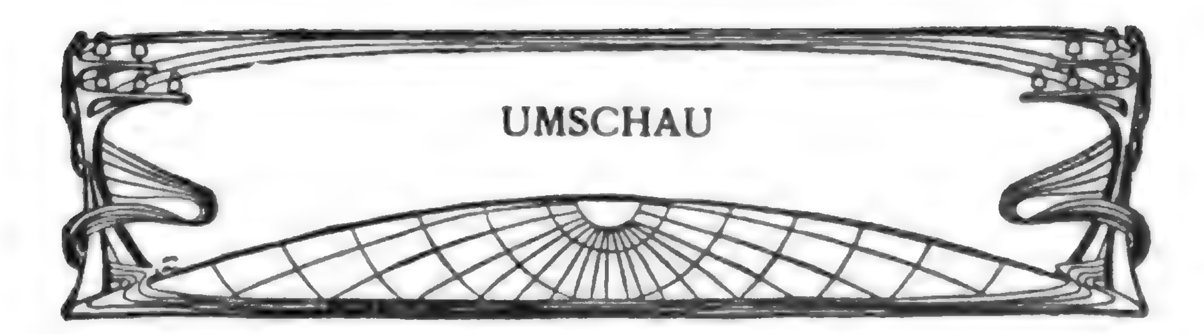
NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 13. — Ein einleitender historischer Artikel ergreift das Wort „Zum Jubiläum der Eroica-Symphonie". In der Studie „Die Klavierauszüge zu Wagners Werken" empfiehlt Karl Grunsky dringend das private Studium derselben. Ein kleiner Aufsatz behandelt „Holland und das Urheberrecht"; unter dem Titel „Die Hochzeit des Figaro" erscheint eine Beschreibung des gleichnamigen Bilderzyklus Moriz' von Schwind; über „Gottfried Galston" spricht Margarete Klinkerfuss, über „Persönliche Erinnerungen an Fanny Moran-Olden" Adolph Kohut, über „Kompositionen von Leopold Reiter" Egon v. Komorzynski. Besonders hervorgehoben zu werden verdient eine Erläuterung der Beethovenschen siebenten Symphonie von Wilhelm Weber, die (unter dem Titel „Im Zeichen Friedrich Schillers") die einzelnen Sätze der Symphonie durch Stellen aus Schillerschen Gedichten programmartig illustriert.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 7. — Das Heft enthält die folgenden Aufsätze: „Den dramatiska handlingen i Nibelungenring" von Armas Järnefelt — eine knappe Analyse der Handlung von Wagners Tetralogie; ferner „En soiré hos Richard Wagner" — eine Gesellschaft, die im August 1876 in Bayreuth stattfand, geschildert von Richard Faltin; „En amerikansk recettföreställning" (Conrieds Vorstellungen in New York) von Aino Ackté-Renvall und „Nya koralboken" (gez. O. M.).

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 4. — Gerhard Tischers Nekrolog „Robert Eitner" feiert den Verstorbenen als einen „selbstlosen, idealgesinnten Forscher". Der ausführliche Artikel „Grauns Montezuma und seine Herausgabe durch Albert Mayer-Reinach" von Alfred Heuss behandelt die schon mehrmals erwähnte Streitfrage.

ILLUSTRIERTE DEUTSCHE MONATSHEFTE (Braunschweig) 1905, No. 7. — Karl Storcks „Musikalische Rundschau" weist u. a. auf vier neue Komponisten hin: Ludwig Hess, Eduard Behm, Hugo Kaun und Paul Scheinpflug.

RIVISTA D'ITALIA (Rom) 1905, No. 3. — Der Artikel „Federigo Chopin e Giorgio Sand" von Giorgio Barini berichtet (im Anschluss an Mieczyslav Karlowicz' neu erschienenes Werk) über Chopin's Verhältnis zur Sand.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Viktor Boschetti: „Die Brüder“, eine einaktige Oper, Text von Josef von Wenz, ist am Landestheater in Linz zur Uraufführung angenommen worden.

Cyrill Kistler: „Faust“, nach Goethe, betitelt sich eine neue Oper, an der der Komponist zurzeit arbeitet.

Isidore de Lara: „Nil“, Text von Emma Calvé, soll in der nächsten Saison das Licht der Rampen erblicken.

Giacomo Puccini: „Marie Antoinette“, Text von Giacosa und Illica.

Camille Saint-Saëns: „Der Ahnherr“, ein Bühnenwerk in zwei Akten und drei Bildern, Text von Angé de Lassus, wird in nächster Saison seine Uraufführung in Monte Carlo erleben.

Richard Wetz: „Das ewige Feuer“, Text vom Komponisten, wird zu Beginn der nächsten Spielzeit am Hamburger Stadttheater zur Aufführung kommen.

KONZERTE

Athen: Im vorletzten Konzert des Konservatoriums gelangte eine symphonische Dichtung in zwei Teilen „De la Source à l'Océan“ von Kapellmeister Frank Choisy zur erfolgreichen Erstaufführung. Auf dem Programm des Konzerts standen u. a. noch Tschaikowsky's „Pathetique“ und Saint-Saëns' „Jota Aragonese“.

Bautzen: Das Programm des Lausitzer Musikfestes am 24. und 25. Juni lautet: Beethoven (Violinkonzert), Mehul (Arie aus „Joseph“), Mendelssohn (Elias), Schumann (B-dur Symphonie), Wagner (Meistersingervorspiel). Solisten: Luise Geller-Wolter, Frau Neugebauer-Ravoth, Felix Berber, Albert Fischer, Hans Nietan.

München: Kaim-Konzerte. Für den Zyklus 1905/06 unter Georg Schneevoigt sind folgende zwölf Daten festgesetzt: 23. Oktober, 6., 13., 20., 27. November, 11. Dezember, 8., 15., 29. Januar, 5. Februar, 5., 26. März. Das Programm lautet: Beethoven: Vierte, siebente und neunte Symphonie, Ouvertüre zu „Leonore“ (No. 3), zu „Coriolan“ und zu „Egmont“, Violinkonzert, Klavierkonzerte in G-dur und Es-dur; Berlioz: Phantastische Symphonie, Ouvertüre „Der Korsar“; Brahms: Zweite Symphonie, Doppelkonzert für Violine und Violoncello (zum erstenmal); Bruckner: Vierte (romantische) Symphonie; Händel: Concerto grosso; Haydn: Symphonie No. 13 (G-dur); Lampe: Tragisches Tongedicht (zum erstenmal); Liszt: Faust-Symphonie, Klavierkonzert in A-dur; Mendelssohn: Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“, Violinkonzert; Mozart: Symphonieen in g-moll und in Es-dur, Konzertante Symphonie für Violine, Viola und Orchester (zum erstenmal); Pfitzner: Vorspiel zum „Fest auf Solhaug“ (zum erstenmal); Schillings: Orchesterlieder (zum erstenmal); Schubert: Symphonie (grosse) in C-dur; Sibelius: „Finnlandia“ (zum erstenmal); R. Strauss: „Don Juan“ (zum erstenmal); Tschaikowsky: Pathetische Symphonie, „Francesca da Rimini“ (zum ersten-

mal); Weber: Ouvertüre zu „Oberon"; Weingartner: Zweite Symphonie; H. Wolf: Orchesterlieder (zum erstenmal).

Wien: Zu Dirigenten der philharmonischen Konzerte wurden für die kommende Saison wieder die Hofkapellmeister Muck und Mottl gewählt. Im Juni 1906 gehen die Philharmoniker nach London, um dort eine Anzahl Konzerte zu veranstalten.

TAGESCHRONIK

Haydns sämtliche Kompositionen, auch jene, die bisher nur im Manuskript bekannt sind, sollen im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums herausgegeben werden.

Das Komitee für Jugend-Konzerte (Protektorin: Frau Minister Studt) veranstaltete jüngst folgende auswärtige Konzerte: Am 24. Mai in Weimar (Hoftheater); 25. Mai in Gotha; 26. Mai in Arolsen. Mitwirkende waren Margarete Pix (Rezitation), Luise Klosseck-Müller (Gesang), Benno Schuch (Violine), Max Battke (Klavier). Die Behörden der Städte haben die Veranstaltungen in liebenswürdigster Weise unterstützt, so dass der Erfolg überall ein glänzender war.

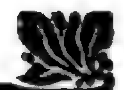
In Crefeld beschlossen die städtischen Behörden die Errichtung einer städtischen Musikdirektorstelle, die dem Königl. Musikdirektor Müller-Reuter gegen eine jährliche Vergütung von 1500 Mk. übertragen wurde. Der neue Musikdirektor ist der musikalische Berater der Stadt, hat den musikalischen Teil städtischer Feste zu leiten und die volkstümlichen Symphoniekonzerte wieder einzuführen und zu leiten. Die jährliche Subvention der städtischen Kapelle wurde von 6000 auf 8000 Mk. erhöht.

Am 27. Mai fand im Kurhause zu Wiesbaden ein Abschiedskonzert zu Ehren des Kapellmeisters L. Lüstner statt (am 31. Jahrestag seiner Tätigkeit), das einen glänzenden Verlauf nahm. Das Programm bot die „Freischütz"-Ouvertüre, „Les Préludes" von Liszt, Variationen aus dem Streichquartett (A-dur op. 18) von Beethoven, Symphonie pathétique von Tschaïkowsky und das „Meistersinger"-Vorspiel.

Eine Neuheit für den Geigenbau. Unzählige Vermutungen sind schon von den Sachverständigen der Gegenwart vorgebracht worden, um zu erklären, warum die Geigen der berühmten alten Meister selbst die besten Erzeugnisse der modernen Werkstätten so weit übertreffen. Eine dieser Theorieen bezieht sich darauf, dass das Instrument in einer besonderen Art gespannt sein soll; die Spannung soll nämlich nicht nur durch die Saiten erfolgen, sondern sich auch auf den Körper der Geige selbst erstrecken. Manche Erfinder haben schon versucht, diese Theorie in die Praxis zu übersetzen, aber bisher ohne wesentlichen Erfolg. Jetzt spricht eine amerikanische Zeitschrift davon, dass Louis Hall in Hartford mit der Lösung des Problems zustande gekommen sein soll. Die Erfindung dieses Mannes war schon im Jahre 1900 patentiert worden. Ihr Verfahren besteht darin, die Decke und den Boden der Geige so zu schneiden, dass sie nicht ganz auf die Seitenwände passen, sondern erst unter starkem Druck in die richtige Lage gezwungen werden. Dadurch soll die erforderliche Spannung im Körper der Geige zustande kommen. Ein hervorragender Sachverständiger soll erklärt haben, dass die von Hall nach diesen Grundsätzen gebaute Geige vielen der schönsten Instrumente von Josef Guarnerius ebenbürtig sei.

Am 13. Mai wurde in Rom an dem Palazzo Grifoni in der Via Babuino, wo Richard Wagner 1877 gewohnt hat, eine Denktafel enthüllt.



Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat am 30. April zum Gedächtnis an die verstorbene Grossherzogin Caroline der Grossherzoglichen Musikschule in Weimar die Summe von 150000 Mark ausgesetzt.

In Hildesheim soll auf dem Knaupschen Grundstück mit einem Kostenaufwande von 500000 Mark ein neues Theater für etwa 800 Personen erbaut werden.

Als neuer Pächter des Stadttheaters in Erfurt ist der seitherige Oberregisseur des Deutschen Theaters zu Berlin, Karl Skraup, seitens der städtischen Behörden bestätigt worden.

Zum Leiter des Stadttheaters in Riga wurde Direktor Leo Stein in Bromberg gewählt. Direktor Hofpauer tritt mit Rücksicht auf seine Gesundheit von der Leitung des Rigaer Stadttheaters zurück.

Prof. Ferdinand Hellmesberger in Wien (Sohn des Hofkapellmeisters Joseph Hellmesberger und ein Bruder des Operetten- und Tanzkomponisten Joseph Hellmesberger) ist als Kgl. Kapellmeister für das Berliner Opernhaus verpflichtet worden.

Der Violinvirtuose Issay Barmas, bisher am Sternschen Konservatorium in Berlin tätig, ist ab 1. September 1905 als Lehrer der Ausbildungsklassen seines Instrumentes für das Konservatorium Klindworth-Scharwenka (Direktor Dr. H. Goldschmidt) gewonnen worden.

Der Kgl. Musikdirektor Bernhard Irrgang in Berlin wurde als Nachfolger von Otto Dienel als Organist an St. Marien berufen. Ebenso ist ihm die Stelle als Lehrer des Orgelspiels am Sternschen Konservatorium übertragen worden.

Karl Luze, Dirigent der Hofkapelle und Chordirigent des Hofoperntheaters in Wien, ist zum Hofkapellmeister ernannt worden.

Joseph Trummer, der erste Kapellmeister des Lübecker Stadttheaters wurde als Kapellmeister und Opernregisseur an das deutsche Landestheater in Prag verpflichtet.

Walter Fischer, Organist an der Neuen Garnisonkirche in Berlin, wird als Nachfolger von Bernhard Irrgang nach Heilig-Kreuz in Berlin gehen.

Kapellmeister Wilhelm Mühldorfer, bis 1881 am Leipziger, sodann am Kölner Stadttheater, beging am 11. Mai das Jubiläum seiner fünfzigjährigen Dirigententätigkeit. Er wurde von seiten der Bürgerschaft und der Künstler mit Ehrungen mannigfachster Art bedacht. Der Grossherzog von Baden verlieh ihm das Ritter-Kreuz II. Kl. des Ordens vom Zähringer Löwen.

Max Fiedler wurde vom Zaren durch Verleihung des Stanislaus-Ordens II. Kl. ausgezeichnet.

Lula Mysz-Gmeiner wurde zur k. u. k. österr.-ung. Kammersängerin ernannt.

Angelo Neumann, der Direktor der Prager deutschen Theater, erhielt vom König von Italien den St. Mauritius-Orden.

Der Prinzregent von Braunschweig ernannte den langjährigen Oberregisseur des Hoftheaters Hans Frederigk zum Hoftheaterdirektor.

Dr. Felix von Kraus wurde zum k. u. k. österr.-ung. Kammersänger ernannt.

Kapellmeister V. J. Hlavac in St. Pertersburg erhielt den russischen St. Annenorden.

Der Kammersängerin Henriette Mottl und dem Kammersänger Fritz Rémond wurde der anhaltische Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dem Seminarmusiklehrer Gustav Zanger in Königsberg i. N.-M. ist der Titel „Königl. Musikdirektor“ verliehen worden.

No. 81 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig trägt das Bild des jüngst verstorbenen Musikgelehrten Robert Eitner und wird in einem ausführlichen Abschnitt über Leben und Werke den ausserordentlichen Leistungen dieses Forschers gerecht. Von der im Gange befindlichen Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Peter Cornelius sind nun die Lieder, die Chöre und die Oper „Der Barbier von Bagdad" in Originalgestalt erschienen. Gleichzeitig herausgegebene Volks- und Einzel-Ausgaben sollen diesen Werken in allen musikliebenden Kreisen Eingang verschaffen. Die Gesamtausgabe der Balladen und Gesänge von Carl Loewe wurde vor kurzem vollendet und umfasst in 17 Bänden über 500 Nummern. Die neue Bachgesellschaft hat das Geburtshaus Joh. Seb. Bachs in Eisenach angekauft, um ein Bach-Museum zu errichten, und fordert zu Beiträgen zur Aufbringung des Kaufpreises auf. Die Internationale Musikgesellschaft gibt ihre neuen Aufgaben und Ziele bekannt und wendet sich werbend an alle ernstgesinnten Musiker und Freunde der Musik. Der neue Jahrgang der Denkmäler der Tonkunst in Österreich enthält den 2. Teil des Opus musicum von J. Handl und 16 Violinsonaten von H. F. Biber. Für die Denkmäler deutscher Tonkunst 1. Folge sind im Stich: F. W. Zachows Gesammelte Werke. An neuen Aufführungen von Opern aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel sind zu nennen: Pepita Iiménez von J. Albeniz (Brüssel), Die Blinde von V. Neuville (Kiel), Eddystone von Wallnöfer (Nürnberg-Fürth). Für Deutschland wurde übernommen der Roland von Berlin von Leoncavallo. Umfangreiche Berichte über erschienene und demnächst erscheinende Musikalien und Bücher beschliessen diese Nummer der „Mitteilungen".

TOTENSCHAU

Der frühere Opernsänger Bruno Lurgenstein ist am 18. April in Schöneberg gestorben.

Kurz vor seinem 57. Geburtstage ist am 8. Mai in Charlottenburg nach schwerem Leiden der Musikschriftsteller Max Steuer gestorben, ein geschätzter gelegentlicher Mitarbeiter der „Musik". Aus dem Buchhändlerstande hervorgegangen trieb er frühzeitig literarische und musikgeschichtliche Studien und übte seine musikkritische und schriftstellerische Tätigkeit lange Jahre als Redakteur der „Nationalzeitung" und der „Berliner Börsenzeitung", sowie als Mitarbeiter musikalischer Fachzeitschriften aus.

In Jugenheim (Bergstrasse) starb am 9. Mai der aus Wien gebürtige Pianist und Pädagoge Ernst Pauer, der seinerzeit eine hervorragende Rolle im Musikleben Londons gespielt hat, im Alter von 78 Jahren.

In Neuwaldegg bei Wien ist am 12. Mai die ehemalige Hofopernsängerin Mila Kupfer-Berger im Alter von 53 Jahren einem Schlaganfall erlegen. Von 1871—75 gehörte sie dem Verband der Berliner, von 1875—85 der Wiener Hofoper an und widmete sich dann bis 1897 ausländischen Gastspielreisen.

Am 20. Mai verschied in Görlitz Paul Görmar, Organist an der Frauenkirche.

Einen grossen Verlust für die dänische musikhistorische Forschung bedeutet der Tod des Vizepolizeidirektors V. C. Raons. Er starb im Alter von 67 Jahren am 17. Mai in Kopenhagen. Er ist u. a. der Verfasser des Artikels „Skandinavische Musik" in Mendel-Reissmanns Supplementband.

63 Jahre alt schied in tiefster Armut der Sänger Edoardo Rubini in New York aus dem Leben, vor dreissig Jahren einer der Sterne am Pariser Opernhimmel.

Der ausgezeichnete Klarinettist Charles Paul Tourban ist 60 Jahre alt in Paris gestorben.

Im Alter von 70 Jahren starb in Florenz der Pianist und Komponist Ettore de Champs.

Aus Paris kommt die Nachricht vom Ableben des Komponisten Emile Jonas.

EINGESANDT (Unter Verantwortung der Einsender.)

Um mich vor dem Verdacht zu schützen, als hätte ich in der Angelegenheit der angeblich von Herrn Zumpe ausgeführten Kontrafagott-Stimme — Herr Hans Richter hat erklärt, dass er diese Stimme angefertigt — infolge eines Missverständnisses falsch berichtet oder allzu leichtgläubig gehandelt, sehe ich mich veranlasst, zu erklären, dass Herr Zumpe mir nicht nur mündlich, sondern wiederholt auch schriftlich bestätigte, dass er diese Stimme ausgeschrieben. Es entspann sich darüber ein längerer Briefwechsel, da Herr Zumpe mich gebeten hatte, die, wie er meinte, jetzt in Berlin befindliche Stimme ihm für seine Aufführungen im Prinzregenten-Theater 1903 zu verschaffen. Herr Dr. Muck hatte mir damals über das Notenheft mitgeteilt, was er wusste. Doch konnte ich Herrn Zumpes Wunsch leider nicht erfüllen. So schliesst unser Briefwechsel über diese — an sich ja recht belanglose — Angelegenheit mit den Worten: „Empfangen Sie den allerherzlichsten Dank für Ihre grossen Mühewaltungen um meine ‚Ring'-Kontrafagottstimme, die ich nun endgültig aufzugeben habe." Dr. W. Kleefeld

Herr Max Loewengard geht an der Frage, die ich klar und deutlich an ihn gerichtet habe, mit vielen Worten in seiner Entgegnung vorbei, indem er die bequeme Behauptung aufstellt, dass es sich erübrige, auf die prinzipielle, vorgeschobene Frage einzugehen. Dafür versucht er mit allerlei offenen und versteckten Verdächtigungen, die er gegen mich vom Stapel lässt, die ganze Angelegenheit auf eine andere Basis zu bringen. Damit wäre für mich der Fall überhaupt schon erledigt, wenn nicht zwei Bemerkungen des Herrn Loewengard doch eine Antwort verlangten. Einmal stellt Herr Loewengard in edler Bescheidenheit die Behauptung auf, seine Tätigkeit in Hamburg sei mir unbequem. Ich versichere Herrn Loewengard, dass er sich da um ein Erkleckliches überschätzt; das Gegenteil ist der Fall — ich schätze Herrn Loewengard nach allem was ich von ihm weiss als den denkbar bequemsten Kollegen. Die zweite Bemerkung des Herrn Loewengard, in der er behauptet, ich hätte versucht, ihm Winke zu geben, die er stolz verschmäht habe, muss ich leider etwas ernster nehmen. Herr Loewengard konstruiert da so etwas wie einen Racheakt, bei dem ihm aber sein „Gedächtnis" einen Streich spielt. Herr Loewengard „vergisst" nämlich — trotzdem knapp sechs Monate seitdem vergangen sind — dass er es war, der keine Gelegenheit vorübergehen liess, sich bei mir Aufklärung zu holen. Mündlich und gelegentlich auch telephonisch. Dass Herr Loewengard mir ein kollegiales Entgegenkommen, um das er mich wiederholt anging, hinterher unter Entstellung der Tatsachen zum Vorwurf zu machen versucht, ist seine „ureigenste Eigenart" die ich ihm auch nicht neide. Herr Loewengard taxiert sich selbst als so „ehrlichen, anständigen Kerl" ein — es scheint mir nach dieser Gesinnungsprobe denn doch, als ob unsere Begriffe über „Ehrlichkeit" und „Anstand" genau so weit auseinandergehen, wie sie über die Pflichten auseinandergehen, nach denen ein Musikkritiker zu leben hat. Heinrich Chevalley

Wir betrachten die Angelegenheit zwischen Herrn Chevalley und Herrn Loewengard als hiermit für uns erledigt. Redaktion der „Musik"



OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus. Gastspiel der Mme. Aïno Akté. Vielleicht ist es ganz gut, dass die berühmten französischen Sänger und Sängerinnen (bei den Schauspielern ist es nicht anders) erst in ihrem Alter zu uns herüberkommen. Es ist überkommene Fabel, wenn behauptet wird, die Bühnenkunst da drüben sei ganz und gar Temperamentkunst. Im Gegenteil, sie berechnet, sie setzt hundert Einzelzüge mühselig aneinander, der Verstand, nicht das Temperament, ist ihre letzte Instanz. Eine solche kluge, nur kluge Kunst reift langsam, und das ist der Grund, dass ältere französische Bühnenkünstler so stark zu wirken vermögen. Sie haben viele Semester nötig, ehe sie die tausend Mittel und Mittelchen beherrschen. Es ist falsch, bei einem guten alten Bühnenfranzosen zu sagen: „er spielt noch wie ein Junger"; richtig aber ist bei einem brauchbaren jungen das Wort: „er spielt schon wie ein Alter". Frau Aïno Akté, eine geborene Finnländerin, als Bühnenkünstlerin aber gross geworden in den Überlieferungen der französischen Oper, hat die Unvorsichtigkeit begangen, sich uns bereits in einem Lebensalter vorzustellen, in dem das Temperament im allgemeinen den Verstand noch beherrscht. Das Kompliment, dass ihre Kunst bereits alt wirkte, kann ihr nicht gemacht werden. Ihr Spiel wimmelt von Einzelheiten, von Berechnungen im Kleinen, die Berechnung im Grossen aber fehlt noch. Zweimal trat sie auf. Das erstemal als Elsa, das zweitemal als Margarete. Als Elsa machte sie den interessanten Versuch, diese Gestalt darzustellen wie eine Schlafwandlerin (sie muss sich übrigens Magdeleine B., die Traumtänzerin, sehr genau angesehen haben). Wenn sie nach zwanzig Jahren einmal wiederkommt, ist sie vielleicht imstande, zu halten, was sie einstweilen nur verspricht. Dann hat sie vielleicht auch ein halb Dutzend psychiatrischer Werke durchstudiert, und gibt die beiden letzten Akte der Margarete (mit dem ersten wird sie nie fertig werden) in packender Weise. Die Stimme freilich wird bis dahin ihre Blume eingebüsst haben. Aber der Gewinn wiegt den Verlust auf, denn für die bloss formale Klangschönheit ihres Organs, das als seelisches Ausdrucksmittel fast unbrauchbar ist, haben wir hierzulande nicht so viel Verständnis.

Willy Pastor

BERN: Das zweite Spieljahr des neuen Stadttheaters brachte als bemerkenswertes Ereignis eine Aufführung des „Siegfried", der für Bern noch neu war. Sie war ausgezeichnet durch einen gesanglich wie darstellerisch ganz hervorragenden Mime (Max Elmhorst), einen durch Frische und Stimmglanz imponierenden Siegfried (Richard Merkel) und eine poesievolle Brünnhilde (Alice Guszalewicz, die als Hochdramatische ans Kölner Stadttheater geht). Die Inszenierung durch Georg Kiedaisch war in jeder Hinsicht glänzend. — Erwähnung verdient ferner die erfolgreiche Uraufführung der Oper „Die Braut von Messina" von dem in Bern ansässigen Komponisten Julius Mai. — Gegen Ende der Saison hatten wir ein Gastspiel von Katharina Fleischer-Edel, die als Elisabeth, Elsa, Senta den tiefsten Eindruck hinterliess. — Grosse Erfolge erzielten: Aida, Entführung, Fidelio, Carmen, Hoffmanns Erzählungen, Teufels Anteil. Mit der Misere des schwachen Besuches hatte das Theater glücklicherweise nicht zu kämpfen.

G. Bundi

ELBERFELD: Einen musikalisch wie szenisch glanzvollen Abschluss erhielt die Theatersaison durch die zweimalige Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung",

die in den Gästen Charlotte Schloss (Margarete), Clarence Whitehill (Mephisto) und Anton Bürger (Faust) eine hervorragende Besetzung erhalten hatte. — Zum Schluss war der scheidende Direktor Hans Gregor, der nach siebenjähriger hiesiger erfolgreicher Bühnenleitung an seine neue „Komische Oper" nach Berlin geht, der Gegenstand ebenso aussergewöhnlicher wie herzlicher Ovationen. F. Schemensky

ERFURT: Von der letzten Opernsaison am hiesigen Stadttheater (Direktion Hofrat Koebke) ist leider nur wenig Rühmenswertes zu melden. Die Direktion liess es in vielen Fällen sowohl an der ausreichenden und richtigen Besetzung der Rollen, als auch an der gehörigen Energie bei der Einstudierung der Werke mangeln, und so kam es, dass die Wiedergabe von mehr als der Hälfte der zur Aufführung gebrachten 28 Opern den an ein Stadttheater zu stellenden Anforderungen nicht entsprechen konnte. Dass man bei dem rechten künstlerischen Ernst auch imstande gewesen wäre, etwas Gutes zu leisten, bewiesen Lortzings „Wildschütz", Cherubini's „Wasserträger", der als Novität für Erfurt in Szene ging, „Der Vampyr" von Marschner, „Undine" von Lortzing und „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, die ebenfalls zum ersten Male an der hiesigen Bühne aufgeführt wurden. Ausserdem gingen auch „König Drosselbart" von Burckhardt und das indische Schauspiel „Sakuntala", als Melodram bearbeitet von Balduin Zimmermann, erstmalig in Szene. An Gästen hörten wir u. a. Signora Prevosti, die ihr Bestes als Santuzza gab, und Frau Steinmann-Lampe.

Max Puttmann

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unser Stadttheater hat sich noch kurz vor Toresschluss einen Ruhmeskranz gewunden: ausschliesslich mit eignen Kräften brachte es unter der anfeuernden, hingebenden Leitung von Kapellmeister Frommer eine zyklische Aufführung des „Ringes" zustande; zwischen „Walküre" und „Siegfried", „Siegfried" und „Götterdämmerung" war je ein Ruhetag. Das Orchester, das natürlich nicht die volle Besetzung aufwies, hielt sich sehr tapfer, und ebenso die Sänger, von denen die Herren Trostorff, Frank, Krause, Clemens und Rübsam, sowie die Damen Valentin, Schroeter und Risch ganz besonders genannt zu werden verdienen. Die Spielleitung des Oberregisseurs Hartmann, der sich freilich mit einem unzureichenden Dekorationsfonds behelfen musste, hätte sehr viel wagnertreuer sein können, als sie es war.

Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Hauptereignis der Saison war die zusammenhängende Aufführung der drei letzten Teile des „Ringes". Leider gelangten die drei „Abende" nur einmal gegen Schluss der Spielzeit zur Aufführung. Der Zudrang des Publikums war ein sehr lebhafter. — Die letzten Wochen füllte das Gastspiel Franz Navals aus. Der treffliche Sänger ist der Liebling unseres Publikums, und glänzte namentlich in „Carmen" und „Weisse Dame", während ihm der „Romeo" teilweise misslang. — Eine Hartmannfeier (leider bei nur geringer Anteilnahme des Publikums) brachte ein Festspiel von Vizzi Stückenberg mit Hartmannschen Liedern und das altnordische Ballet Thrymskoiden.

William Behrend

LÜBECK: Mit dem Ablauf dieser Saison sind die Pforten des alten Stadttheaters für immer geschlossen worden. Der Senat will nicht weiter die Verantwortung übernehmen, da das Gebäude den Ansprüchen an die Sicherheit des Personals und des Publikums in keiner Weise Rechnung trage. Selbst für die Interimszeit bis zur Vollendung des neuen, mit einem Kostenaufwande von einer Million Mark zu erbauenden Theaters ist vom Senat die Benutzung des alten Musentempels abschlägig beschieden worden. Lübeck wird demnach, wenn nicht noch ein anderer Ausweg gefunden wird, im nächsten Jahre eine theaterlose Stadt. Im übrigen lässt sich über die letzte Saison wenig berichten. Als einzige, örtliche Novität hörten wir Smetana's „Dalibor", ein schönes und lebens-

kräftiges Werk. Desto reichlicher fielen die Operettenspenden aus. Dass die leichtgeschürzte Muse einen Tiefstand erreicht hat, den zu überbieten schwer sein dürfte, konnte nicht verborgen bleiben. J. Hennings

MANNHEIM: Willibald Kähler, der bisher seinen erkrankten Kollegen Ferdinand Langer vertrat, hat nun in Camillo Hildebrand eine interimistische Assistenz erhalten. Für unsern Heldentenor Carlén, der seit Monaten indisponiert ist, leistete Spemann (Darmstadt) oftmals guten Ersatz. Mit grossem Erfolge gastierten Frau Fleischer-Edel (Elisabeth und Senta) und Hermine Bosetti (Susanne). — Mozarts „Don Juan" erschien hier neu einstudiert. Magarete Brandes und Dina van der Vijver sollten und wollten ihre Rollen als Donna Anna und Elvira tauschen, unser jugendlicher Tenor Vogelstrom musste als Oktavio neu in das Ensemble treten. Diese Gelegenheit benützte Willibald Kähler zu einem Versuch mit einer neuen Textübertragung. Ernst Heinemann (Berlin) hat den italienischen Originaltext des „Don Juan" neu übersetzt, nicht nur die Rezitative, sondern auch alle übrigen Gesänge, die Arien mit eingeschlossen. In einer längeren, dem Textbuch beigefügten kritischen Abhandlung bekämpft Heinemann die Halbheit, die der Münchener Bearbeitung zugrunde liegt, die bekanntlich die ariosen Gesänge textlich unberührt liess, weil in diesen ja doch die Musik das ausschlaggebende Wirkungsmittel sei. Heinemann hat von Grund aus reformiert und den Text poetischer und verständiger gestaltet. Die Rochlitzsche Übertragung benützte er, soweit dies ging, im übrigen ist die neue Übersetzung, die auch auf die Musik Mozarts weitgehende Rücksicht nimmt, eine sehr ernste und glücklich gelungene Arbeit, die es verdient, dass sich Kapellmeister und Regisseure eingehender mit ihr befassen. Die Mannheimer Bühne ist die erste, die die neue Bearbeitung praktisch verwendete, und wenn es diesmal im Drange eines forcierten Theaterbetriebes nicht möglich war, in allen Rollen den neuen Text zu adoptieren, so wird doch im Anfange des neuen Theaterjahres das Versäumte nachgeholt und die Oper in völlig neuer Einstudierung herausgebracht werden. Die Heinemannsche Übertragung hat allgemeinen Beifall gefunden, und man freut sich sehr, wenn man die neue Bearbeitung kennen gelernt, auf die in Aussicht gestellte „ganze Arbeit". Die Aufführung unter Kählers trefflicher Leitung und Gebraths ausgezeichneter Regie war eine gute. Fenten als Leporello, Basil als Don Juan, Vogelstrom als Oktavio und Voisin als Masetto waren vorzüglich; nicht minder gut bewährten sich die Damen Brandes (Elvira), van der Vijver (Anna) und Pladnitzer (Zerline). Das Orchester verdient besonderes Lob. K. Eschmann

MÜNSTER: Wie vorausgesagt, so kam es auch. Die Theatertruppe Essen hat sich mit Dortmund vereinigt und so musste denn die Provinzialhauptstadt in diesem Winter auf jegliche Oper verzichten. Jetzt, nachdem die Spielzeit in Dortmund-Essen zu Ende gegangen, ist hier am Ostersonntag die Oper eröffnet worden und sollen wir nun für das lange Warten entschädigt werden. Das sind wahrlich traurige Zustände für eine Stadt, die über 75000 Einwohner zählt. Ernst Brüggemann

PARIS: Seit mindestens zwanzig Jahren stand die Wiederaufnahme von Glucks „Armide", deren letzte Vorstellung in Paris ins Jahr 1831 zurückreicht, auf dem Programm der Grossen Oper. Das unwahrscheinliche Ereignis hat nun doch am 12. April stattgefunden und ist im ganzen sehr gut abgelaufen. Die Reaktionären der Musik freuten sich an den vielen „ausgesprochenen Melodieen" und perfekten Dreiklängen und die Wagnerianer begrüssten trotz der zahlreichen rein dekorativen Tänze, Chöre und Arietten, die zur Handlung nichts beitragen, in Gluck auch hier den Ahnherrn des modernen Musikdramas. Frl. Bréval gab den Hauptmomenten der Rolle ein grossartiges pathetisches Gepräge, wurde aber dem Rhythmus der Gluckschen Melodieen

nicht immer gerecht. Grossen Eindruck machte Rose Féart als Dämon des Hasses. Affre sang den Renaud mit schöner Stimme und bester Phrasierung, verzichtete aber fast auf alles Spiel. Delmas war ein imponierender Hidraot. Der Beifall war sehr warm nach dem zweiten und dritten Akte. Der rein episodische und fast etwas komische vierte Akt dämpfte die Stimmung, die sich erst in der Schlusszene des letzten Aktes wieder hob, wo das schwierige Problem, Armide durch einen Greifen durch die Luft tragen zu lassen, szenisch gut gelöst wurde. Aber warum trug der Palast der Sarazenin des zwölften Jahrhunderts so entschiedenen Rokkoko-Charakter? Felix Vogt

PETERSBURG: Seit Beginn der Fastenzeit haben wir ausser der schon früher erwähnten „Neuen Oper" im Konservatorium noch eine zweite Stagione im Kleinen Theater, deren Sterne: Masini, Battistini, Anselmi, Constantino, Brombaro, Sigrid Arnoldson, Olympia Boronat und Lina Cavalieri bilden. In der „Neuen Oper" ist der Tenor Leonid Ssobinow nach wie vor der Liebling des Publikums. Ein junger Bariton Titta Ruffa debütierte in „Rigoletto", „Dämon" und anderen Opern, immer die hellste Begeisterung erweckend. — Die Erstaufführung der Oper „Kaschtschei der Unsterbliche", Text und Musik von Rimsky-Korssakow, an deren Aufführung ausschliesslich die streikenden Studierenden des Kaiserlichen Konservatoriums unter Glazounows Leitung mitwirkten, gestaltete sich zu einer Huldigungsvorstellung für den unlängst „entlassenen" grossen Komponisten. Der Enthusiasmus war einfach unbeschreiblich. Blumen und Kränze flogen en masse auf die Bühne, alsdann wurden bei offener Szene Adressen verlesen, bis die anwesende Polizei, die die goldnen Worte „Freiheit und Gerechtigkeit" nicht gut vertragen konnte, durch Herablassen des eisernen Vorhanges der unvergesslichen Feier den Schluss machte. Bernhard Wendel

PRAG: Als letzte Neuheit der Saison wurde „Marioara", Oper in drei Akten von Georg Kosmovici und Konrad Schmeidler zur Uraufführung gebracht. Ausser der auf musikalischem Gebiet bisher nicht praktizierten Kompagniearbeit ist an dem Werke noch merkwürdig, dass der Text von Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, stammt. Es ist eine wirkliche Dichtung nach einer rumänischen Sage, eine Geschichte vom eifersüchtigen Hass zweier Brüder, von Mord, Reue und Sühne, deren Wirkung die hinzutretende Musik oft eher stören als steigern kann. Die Komponisten, die bald die Pfade des Verismo, bald jene der Jungfranzosen wandeln und dem Milieu durch einen hübschen nationalen Einschlag entsprechen, haben damit jedenfalls eine Talentprobe gegeben und eine beifällige Aufnahme erzielt. Von den Ausführenden sind Irene Alföldy (Titelrolle) und Erich Hunold sowie Leo Blech als Dirigent zu nennen. Dr. R. Batka

REVAL: Der nun abgeschlossenen Saison musste leider die Oper wieder versagt bleiben. Dafür hatte der neue Direktor Sundt ein leistungsfähiges „Wiener" Operettenensemble beschafft. Im Repertoire wurde dem Wiener Lokalton mitunter ein gar zu breiter Raum gewährt. Die Bekanntschaft von anderwärts schon erprobten Werken wie Heubergers „Opernball" oder Eyslers „Bruder Straubinger" machten wir mit Vergnügen. In der anschliessenden Reihe von neuern und neuesten Wiener Operetten aber, wie „Wiener Frauen", „Die drei Wünsche", „Der liebe Schatz", „Das Veilchenmädel" usw. berührte die immer unbekümmerter auf der Bühne sich entfaltende Varieté-Flachheit und Wohlfeilheit der musikalischen wie namentlich textlichen Mache geradezu abstossend. Gegen Schluss der Spielzeit wurde ein Vorstoss ins Gebiet der Oper unternommen; mit gutem Erfolge, was den bei dieser Gelegenheit uns erstmalig vorgeführten Kienzlschen „Evangeliman", sowie die gleichfalls als Premiere erscheinenden „Hoffmanns Erzählungen" betrifft, auch noch mit befriedigenden Resultaten in „Cavalleria" und „Bajazzi", mit weit weniger Glück dagegen bei dem Versuch, „Troubadour" und „Faust" herauszubringen. Otto Greiffenhagen

STUTTGART: Der Spielplan verdient Anerkennung: „Zauberflöte", „Meistersinger", „Götterdämmerung"; dazu wieder von Cornelius der „Barbier", mit Glucks „Maienkönigin", und von Verdi „Amelia". Wolfs „Corregidor" beglückt immer von neuem; wir wünschten eine Reise des Stuttgarter Ensembles, damit andere Bühnen von der Lebenskraft dieses Erstlings überzeugt würden. Decken in der Titelrolle, Frl. Sutter als Frasquita müssten auch auswärts Erfolg haben. Eine schöne Gepflogenheit ist die Aufführung von Liszts „Heiliger Elisabeth" an jedem Palmsonntag; Frl. Wiborg ergreift durch eine vornehme, echt musikalische, temperamentvolle Darstellungsweise. Karl Grunsky

WARSCHAU: „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, sehr gut aufgeführt, finden dankbare Zuhörerschaft. Madame Bolska, als Gast, feiert Triumphe in „Romeo und Julia", „Faust", „Halka" (600. Aufführung der letztgenannten Oper). Roman Statkowski

KONZERT

ANTWERPEN: Äusserst glänzend war das letzte Extrakonzert der Gesellschaft „Nouveaux concerts". Mortelmans, der sich schon durch die Leitung der vorbereitenden Proben für die gastierenden Kapellmeister Strauss, Viotta usw. verdient gemacht, zeigte sich als Dirigent bester Qualitäten. Das Orchester stand unter ihm auf ganz bedeutender Höhe, namentlich im Waldweben aus „Siegfried" und in der Schlusszene der „Götterdämmerung" mit Felia Litvinne als Brünnhilde. Sarasate erfreut sich immer noch der besonderen Gunst des grossen Publikums — Die deutsche Liedertafel bot im zweiten Konzert wieder ein interessantes Programm. „Hexenlied" von Schillings (Rezitation Carl Mayer-Köln) entfesselte Stürme des Beifalls. Das Requiem von Verdi hinterliess bei vorzüglicher Ausführung einen tiefen Eindruck. Der Dirigent Felix Welcker-Brüssel stand im Mittelpunkt sehr berechtigter Ovationen. — Die Harmonie beschloss ihre erfolgreichen Winterveranstaltungen mit einigen kleineren Konzerten und endlich wagte auch der „Cercle Artistique" nach Reorganisation seiner section musicale sich nach jahrelanger Untätigkeit mit einem wohlgelungenen Konzert erfolgreich wieder an die Öffentlichkeit. A. Honigsheim

BERN: Wie das letzte so brachte uns auch dieses Jahr ein Werk von Richard Strauss, nämlich „Tod und Verklärung", das zweimal das Publikum zu wahren Begeisterungsstürmen hinriss. Für uns bedeutet das ein Ereignis, denn wir haben infolge der schwachen Besetzung unseres Orchesters lange warten müssen, bis wir überhaupt etwas von Strauss zu hören bekamen. Die Programme der Abonnementskonzerte, die Dr. Karl Munzinger dirigiert, zeigten das sehr erfreuliche Bestreben nach Einheit. Es gab einen Saint-Saëns-Abend, einen Abend für ältere Niederländer und Franzosen wie Josquin, Mauduit, Rameau, je einen für Beethoven und Brahms; ein Programm zeigte die Namen Haydn, Mozart, Spontini und Boccherini und schliesslich eins die von Richard Strauss, Liszt und Berlioz. — Besonders interessant war ein Kammermusikabend durch den Vortrag eines schwungvollen Klavierquartettes in B-dur von Sgambati. — Unter den Solisten ragten hervor Pablo Casals (Cello), Arthur de Greef (Klavier) und Karl Halir (Violine). — Aus den Konzerten der grossen Gesangvereine sei erwähnt die Aufführung von Nicodé's farbenreicher Chorsymphonie „Das Meer" durch die Liedertafel und ein sehr genussreiches Palmsonntagskonzert des Cäcilienvereins, in dem eine Kantate von Bach und Mozarts Requiem eine in allen Teilen vortreffliche Wiedergabe fand. G. Bundi

BRAUNSCHWEIG: Die musikalische Ernte ist eingeheimst, die Vereine und Konzertinstitute schlossen meist recht günstig ab, die Konservatorien von Wegmann und Plock boten tüchtige Leistungen; Reisenauer zeigte keine neue Seite, aber die alten

bekannten Vorzüge. Neue Lieder und Duette boten die Geschwister Sophie und Brunhilde Koch, an Chorwerken hatten wir vorzügliche Aufführungen von Wolf-Ferrari's „La vita nuova" seitens der Akademie für Kunstgesang des Direktors Settekorn mit Mary Münchhoff (Berlin) und Josef Loritz (München), die „Jahreszeiten" seitens des Singchors des Hoftheaters mit Frl. Ruzek, sowie den Herrn Cronberger und Spies; in der Karwoche werden noch folgen „Die Passion" v. H. Schütz durch den Schröderschen a cappella-Chor, „Die Matthäus-Passion" durch den Chorgesangverein. Für die Schillerfeier rüsten sich alle Vereine; der Lehrergesangverein bereitet „Die Glocke" von M. Bruch vor. Ernst Stier

BREMEN: Die hervorragendsten Erscheinungen der beiden letzten Philharmonischen waren Bruckners und Beethovens „Neunte", erstere als Neuheit sehr geteilten Meinungen begegnend, letztere als ständige Schlussnummer unserer Konzertreihe mit ungeschwächter Begeisterung aufgenommen und diesmal mit dem besonders schönen Schmucke des Berliner Vokal-Quartetts Grumbacher de Jong-Behr-Hess-Eweyk ausgestattet. Ebendort errang Arrigo Serato mit dem Vortrag von Wieniawski's d-moll Konzert einen so lebhaften Erfolg, dass er diesem gleich noch den ersten Satz von Bruchs op. 44 folgen liess. — Der vorzüglich verlaufene Schlussabend der Kammermusik Skalitzky gab als Neuheit Georg Schumanns Klavierquartett in f-moll mit dem Verfasser am Flügel, an dem er mit Werk und Vortrag reiche Ehren erntete. — Glänzende Aufnahme fand das Konzert unseres trefflichen Lehrer-Gesangvereins, dessen Leitung nach dem krankheitshalber erfolgten Abgange Hobbings Panzner übernommen hat. — Endlich sei noch der erfolgreichen Matinee unseres aufstrebenden Tondichters Paul Scheinpflug gedacht, in der ausser seinem „Worpswede" und den Everslieder auch ein paar Neuschöpfungen mit Klavier und Cello zum Vortrage gelangten. Gustav Kissling

BRÜNN: Knapp vor Saisonschluss gab es noch einige interessante Konzertabende. Bei den Philharmonikern hörten wir u. a. Charpentier's „Impressions d'Italie", in einem Musikvereinskonzert Richard Strauss' „Aus Italien" und Liszts XIII. Psalm (Tenorsolo: Winkelmann). Eine würdige Trauerfeier für Anton Dvořák veranstaltete der tschechische philharmonische Verein durch eine Aufführung des Dvořák'schen Requiem unter Mitwirkung der Prager Philharmoniker und unter Rudolf Reissigs Leitung. Eine ganz vorzügliche Leistung bot der Chor; das Sopransolo sang Magda Dvořák, die Tochter des Komponisten. Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Das schnell berühmt gewordene Werk „Der Traum des Gerontius" von Elgar bildete das Programm des vierten und letzten der Concerts populaires. Bei einer ausgezeichneten Aufführung unter Dupuis durch unser herrliches Monnaie-Orchester und den zwar nicht sehr starken, aber um so sattelfesteren Theaterchor erzielte das bedeutende Werk einen entschieden tiefen Eindruck auf alle Musikkenner infolge der edlen, tiefempfundenen Musik, die, fern aller äusseren Blendmittel in edler Einfachheit den Inhalt des schönen Textes zu erschöpfen vermag. Unter den Solisten ragte der Tenorist Laffitte (Gerontius) hervor. — Das fünfte Konzert Ysaye wurde wieder von Mengelberg (Amsterdam) dirigiert. Eroica, Psyche (Fragmente) von Franck und Tannhäuser-Ouvertüre wurden unter seiner temperamentvollen Leitung prächtig ausgeführt und erzielten jubelnden Beifall, der sich noch bei den wundervollen Leistungen von Raoul Pugno steigerte. — Im vierten der Concerts nouveaux unter Delune spielte Thomson in seiner klassisch schönen Weise Konzerte von Tartini und Brahms. Das Orchester zeigte sich mit Beethovens Fünfter und Slavischen Tänzen von Dvořák in stetem Fortschritt. — Meister Gevaert erfreute im dritten Konservatoriumskonzert mit lieben alten Bekannten: Mozart, C-dur Symphonie, Brahms, Gesänge für Frauenchor,




Hörner und Harfe, Mendelssohn „Italienische“ und Bach, Konzert für zwei Klaviere, bestens gespielt von den Professoren De Greef und Gurick. Felix Welcker

CHEMNITZ: Die Karfreitagsmusikaufführung in der St. Jakobskirche — der traditionelle und wirkliche, alljährlich wiederkehrende Saisonhöhepunkt unseres kirchenmusikalischen Lebens — brachte unter Franz Mayerhoffs Leitung eine tadellose, tiefen Eindruck hinterlassende Aufführung von Perosi's „Marcus-Passion“ und Ant. Lotti's sechsstimmigem „Crucifixus“, ausserdem durch den einheimischen Orgelvirtuosen Bernhard Pfannstiehl Sonata pian e forte für Orgel und Orchester von G. Gabrieli und „Lamentatio“ von Alex. Guilmant. — In St. Nicolai wurde Franz Liszts „Missa“ in c-moll für Männerchor mit Orchesterbearbeitung des Orgelparts von Emil Winkler unter der sehr achtunggebietenden Führung des Genannten erstmalig öffentlich zu Gehör gebracht; ausserdem noch wertvolle kürzere Kompositionen von Terziani, Caldara, Scheumann, E. Winkler, Händel, Bach u. a. Oskar Hoffmann

COBURG: Von den Künstlerkonzerten der Gesellschaft „Verein“ unter der Direktion des Unterzeichneten sind hervorzuheben das Auftreten von Leopold Godowsky (G-dur Konzert Beethoven und f-moll von Chopin und Klaviersoli), das unter Mitwirkung von Theodor Wunschmann (Wotans Abschied) stattfand. Ferner entzückte Guilhermina Suggia (Cello) durch eine tadellos reine, grosse Technik bei fast männlichem, empfindungswarmem Ton. Assistiert wurde die Künstlerin durch Helene Fleischbauer-Meiningen (Sopran) und Ernst Riemann-München (Klavier). Im vierten Vereinskonzert folgte die Meininger Hofkapelle (Wilhelm Berger) mit einem interessanten Programm: dritte Symphonie von Brahms; Mozart: Serenade für Blasinstrumente; Beethoven: Coriolan; Wagner: Siegfriedidyll und Dvořák: Heldenlied. Leider haben die Meininger die modernen Symphoniker noch nicht in ihr Repertoire aufgenommen. Das letzte Konzert brachte Helene Staegemann (Leipzig), die mit ihrer hervorragenden Vortragskunst ebenso wie die Pianistin Myrtle Elvyn (New York) Beifallsstürme entfesselte. Einen hohen künstlerischen Genuss bereitete ferner das Symphoniekonzert der Hofkapelle unter Alfred Lorenz mit folgendem Programm: „Tasso“ von Liszt und Symphonie fantastique von Berlioz, zu dem sich noch Henri Marteau mit Beethovens Violinkonzert gesellte. — Von den Kammermusikabenden stand ein Konzert der Frankfurter Vereinigung: Frl. von Bassewitz (Klavier), Natterer (Violine), Schlemüller (Violoncello) auf künstlerischer Höhe, ein zweiter Abend von Frau Döring (Klavier), Prof. E. Döring (Cello) und Willy Sorgatz (Violine) brachte Brahms' c-moll- und Rubinsteins F-dur Trio bei guten Leistungen in den Streichinstrumenten, jedoch ungenügendem Klavierpart. Noch weniger befriedigten die drei Beethoven-Trioabende der Herren Schwerdt, Engelhardt und Müller. — Ausserdem ist noch ein erfolgreiches Konzert von Dr. Felix von Kraus zu verzeichnen. Leider stand die Klavierbegleitung des Pianisten Schwerdt weder technisch noch in der Auffassung auf gleicher Stufe. In der hier ziemlich vernachlässigten Kirchenmusik brachte Lehrer Rommel mit seinem verstärkten Kirchenchor Grauns „Der Tod Jesu“ zu erfolgreicher Aufführung. Otto Baldamus

CÖTHEN: Das 15. anhaltische Musikfest wurde am 6. und 7. Mai gefeiert. Den ca. 350 Personen starken Chor bildeten die grossen gemischtchörigen Gesangvereine von Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst, das Orchester stellte die Dessauer Hofkapelle, und die Leitung des Ganzen lag in den Händen von Franz Mikorey (Dessau). Das erste Festkonzert bot die Herder-Lisztschen Prometheuschöre, denen als Instrumentaleinleitung Liszts symphonische Dichtung „Prometheus“ voraufging. Unter den Solisten zeichneten sich Rose Ettinger (London), Iduna Walter-Choinanus (Berlin), Hanns Nietan (Dresden) und Joseph Loritz (München) vorteilhaft aus. In vorzüglicher Wiedergabe präsentierte sich dann Anton Bruckners fünfte Symphonie, an die sich tief ergreifend

desselben Komponisten „Te Deum" schloss. Das zweite Festkonzert vermittelte nach August Klughardts Frühlingsouvertüre in der Uraufführung drei tiefempfundene Gesänge mit Orchester von Otto Taubmann, denen Joseph Loritz ein vorzüglicher Interpret war. Einen starken Erfolg hatte darauf Franz Mikoreys A-dur Klavierkonzert zu verzeichnen, dessen Klavierpart die Schwester des Komponisten Carola Mikorey (München) in künstlerisch gediegener Art ausführte. Des weitern erschienen die vorzüglich vorgetragene symphonische Dichtung Richard Strauss' „Tod und Verklärung", vier von Joseph Loritz trefflichst gesungene Lieder Max Regers, danach Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen, dessen Solopartieen in Alexander und Lili Petschnikoff die berufensten Vertreter gefunden hatten; den Schluss bildeten Fragmente aus den „Meistersingern".

Ernst Hamann

DARMSTADT: Eine bemerkenswerte Novität brachte in seinem dritten Winterkonzert der Musikverein zur Aufführung: „Das Lied vom Werden und Vergehen" von seinem verdienten Dirigenten Willem de Haan. Die vornehm empfundene und aus einem einfach-ernsten, mannigfach variierten Grundthema zu grandioser Steigerung entwickelte Komposition erzielte einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Eine weitere Novität desselben Abends war Wilh. Bergers „Totentanz". — Dem regen künstlerischen Wettbewerb unserer beiden ersten Männergesangvereine unter ihren beiden neuen Dirigenten Fritz Rehbock und Willy Fahr verdanken wir zwei glänzende Chor-Konzerte des Mozartvereins und der Humanitas, während der Richard Wagner-Verein, der wieder mehrere Veranstaltungen zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung gab, u. a. mit einem stilvollen Goethe-Schubert-Abend besonderen Erfolg hatte. — Unter den Sängerinnen hatten heuer die Altistinnen weitaus das Übergewicht; wir hörten in den letzten Wochen Agnes Leydhecker, Anna Ulsaker und Tilly Koenen, ausserdem Hedwig Kaufmann, Änni Wiegand und Klara Roediger. Die Tenoristen waren durch Ejnar Forchhammer, Anton Kohmann und Otto Wolf, die Baritonisten durch Otto Süsse, Georg Weber und Ernst Winkel vorzüglich vertreten. Eine Art Sensation bildete das erste Auftreten der jungen Violinvirtuosin Carlotta Stubenrauch aus Paris; Gustav Havemann und Adolf Rebner reihten sich ihr als Geiger an. Pianistisch betätigten sich erfolgreich Berthe Marx-Goldschmidt, Martha Johner und Henriette Schelle. — Der von Arnold Mendelssohn geleitete Evangelische Kirchengesangverein der Stadtgemeinde bot ein schönes Heinrich Schütz-Johann Sebastian Bach-Programm.

H. Sonne

EISENACH: Die drei von der Singakademie zu Berlin und dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Leitung von Georg Schumann-Berlin zugunsten der Erwerbung von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach in den Tagen des 26. und 27. Mai veranstalteten Konzerte nahmen einen sehr günstigen Verlauf, und da auch ihr Besuch ein recht guter war, so dürfte neben dem künstlerischen auch der pekuniäre Erfolg ein befriedigender sein. Im ersten Konzert, das in der St. Georgenkirche stattfand und in dem die Johannes-Passion zur Wiedergabe gelangte, leistete die in einer Stärke von etwa 400 Köpfen erschienene Singakademie wunderbar Schönes. In edler Klangfülle erschollen die getragenen Chöre, mit vieler Wucht und Energie wurden die dramatisch bewegten Nummern gesungen. Die lauteste Anerkennung muss dem Philharmonischen Orchester für die stilgerechte Begleitung aller Solo- und Chornummern gezollt werden. Die Soli sangen die Damen Frau Grumbacher de Jong und Frau Walter-Choinanus, sowie die Herren Walter, Kammersänger Dierich, van Eweyk, Kammersänger von Milde, Anton Sistermans und Albin Günter, unter denen sich Herr Walter als Evangelist und Herr von Milde als Christus besonders hervortaten. Herr Sistermans wusste ebenfalls durch die Art und Weise, wie er die Worte des

Pilatus sang, die Hörer aufs tiefste zu ergreifen. — Das zweite Konzert, dessen Programm nur weltliche Werke des grossen Thomaskantors enthielt, begann mit dem ersten Brandenburgischen Konzert in F-dur, das seitens der Philharmoniker eine geradezu ideale Wiedergabe erfuhr, an der die Streicher, an ihrer Spitze Karl Halir, die Holzbläser und Hornisten den gleichen Anteil hatten. Die Meister Joachim und Halir entfesselten mit der Wiedergabe des d-moll Konzerts für zwei Violinen einen wahrem Beifallssturm. Frau Grumbacher de Jong sang, von Joachim unterstützt, eine Arie mit Violinbegleitung: „Heil und Segen", welche Komposition ihr Gelegenheit gab, ihre Gesangskunst in das rechte Licht setzen zu können. Eine der schönsten und auch bestgelungenen Nummern des Programms bildete das C-dur Konzert für drei Klaviere, das von den Herren Professor Schumann, Artur Schnabel und Hinze-Reinhold in glänzender Weise interpretiert wurde, abgesehen vielleicht von dem Schluss des ersten Satzes. Das Konzert schloss mit der D-dur Ouvertüre. Das bekannte Air wurde von den Violinen entzückend schön gesungen. Wundervoll bliesen in der Gavotte und der Bourée die Holzbläser und Hornisten, und breit und wuchtig klang die schöne Komposition mit der Gigue aus. — In dem letzten der einen musikfestlichen Charakter tragenden Konzerte gelangte Bachs grösstes Werk, die Matthäuspassion, zu Gehör. Für die Ausführung des Chorals in dem Eingangschor hatte man den Eisenacher Kirchen- und Gymnasial-Knabenchor unter der Leitung des Prof. Thureau herangezogen, der sich seiner Aufgabe in bester Weise entledigte. Wundervolles bot die Singakademie in den Arien mit Chor und in dem Chor der Juden: „Weissage uns". Unter den Choralen machte der a cappella gesungene: „Wenn ich einmal soll scheiden" den ergreifendsten Eindruck. Unter den Solisten zeichneten sich Frau Geller-Wolter durch ihr schönes Organ und die Wärme ihres Vortrages, sowie Herr Dierich als Evangelist besonders aus. Die übrigen Solopartieen hatten Frau Geyer-Dierich und die Herren Walter, van Eweyk (Christus), von Milde, Lederer-Prina, Kammersänger Liepe und Albin Günter übernommen. Das Orchester hatte auch diesmal wesentlichen Anteil an der eindringlichen Wiedergabe des Werkes. Als Akkompagneure machten sich die Herren Professor Kawerau und Hinze-Reinhold hoch verdient, jener in den beiden Passionen an der Orgel, dieser in dem weltlichen Konzert am Flügel. Max Puttmann

ELBERFELD: Im letzten Konzert der Konzertgesellschaft wurde unter Dr. Hans Haym Beethovens „Missa solemnis" geboten. Die Wiedergabe des gewaltigen Werkes durch den Hervorragendes leistenden Chor und die bekannten Solisten Rose Ettinger, Agnes Leydhecker, Albert Jungblut, Arthur van Eweyk im Verein mit dem Orchester war vorzüglich. F. Schemensky

ERFURT: Die Konzertsaison war, wie überall, so auch in Thüringens Metropole eine äusserst rege; leider aber konnten die musikalischen Darbietungen oft kaum den bescheidensten Anforderungen genügen. Der Erfurter Musikverein (Dirigent: Musikdirektor Kosenmeyer) brachte in seinen Konzerten als Hauptwerke die italienische Symphonie von Mendelssohn und die B-dur Symphonie von Schumann, sowie das Oratorium „Herakles" von Händel zu einer im grossen und ganzen gelungenen Wiedergabe. — Die Konzertvereinigung „Sollerscher Musikverein — Erfurter Männergesangverein" (Dirigent: Musikdirektor Zuschneid) brachte als Novität Beckers „Selig aus Gnade" und im Anschluss daran mit nur geringem Erfolg eine Kantate von Bach zur Aufführung. — Auch eines Konzerts des Erfurter Männergesangvereins (Dirigent Zuschneid) sei Erwähnung getan, in dem das „Hochamt im Walde" von Becker und die wundervolle Komposition von Ferd. Hiller: „Ostermorgen", für Sopransolo, Männerchor und Orchester, eine gute Wiedergabe fanden. — An auswärtigen Orchestern konzertierten die Meininger Hofkapelle unter Wilhelm Berger und die Weimarer



ARTHUR FOOTE



GEORGE W. CHADWICK







HORATIO PARKER

Hofkapelle unter Rudolf Krzyzanowski. Jene spielte als Hauptwerk die erste Symphonie von Brahms und gab mit dem letzten Satz ihr Bestes; diese hatte ein Programm gewählt, das nur den enragierten Anhänger der Programmusik voll befriedigen konnte: Phantastische Symphonie von Berlioz, „Der Zauberlehrling" von Dukas und „Till Eulenspiegel" von Strauss. Im Rahmen der Konzerte der genannten hiesigen Musikvereine resp. in eigenen Konzerten hörten wir u. a. Alfred Reisenauer, Edouard Risler, Alice Ripper, Lina Coën, Fritz Otto, Frau Otto-Morano, den spanischen Geiger J. Manén, Johanna Kiss, eine sehr talentvolle Altistin, die im Verein mit dem Frankfurter Trio (Fräulein von Bassewitz und die Herren Natterer und Schlemüller) konzertierte, und Jacques van Lier (Cello), unter denen wohl der erstgenannte mit seinen Vorträgen Lisztscher Kompositionen den nachhaltigsten Eindruck erzielte. Den höchsten, durch nichts getrübten Kunstgenuss während der ganzen Saison aber bot uns das Meininger Trio der Herren Berger (Klavier), Mühlfeld (Klarinette) und Piening (Violoncello), das die beiden Trios opus 114 von Brahms und opus 11 von Beethoven in idealer Weise zu Gehör brachte. Schliesslich sei noch zweier Quartettabende gedacht, deren erster von den Herren Rosenmeyer, Henschel, Hopfer und Schwendler bestritten wurde, die mit dem Harfenquartett von Beethoven einen guten Erfolg erzielten; während den zweiten die Weimaraner Krasselt, Branco, Uhlig und Friedrichs gaben und das Publikum mit der Wiedergabe von Beethovens opus 130, Dvořáks opus 105 und Mozarts Jagdquartett erfreuten. — Den Schluss der Saison bildete ein Konzert des Sollerschen Musikvereins zu Ehren Schillers. Aufführende waren der Chor des genannten Vereins, die Weimarer Hofkapelle und Angehörige der Weimarer Hofoper; die Leitung lag in den Händen des Musikdirektors Zuschneid. Die „Nänie" von Götz wurde gut aufgeführt, während die „Ideale" von Liszt und die „Neunte" von Beethoven nur eine laue Wiedergabe erfuhren. Max Puttmann

FRANKFURT a. M.: Die Veranstaltungen des „Museums" schlossen mit einem durchaus gelungenen Freitagsabend, an dem Siegmund von Hausegger Liszts Faustsymphonie, Beethovens grosse Leonoren-Ouvertüre und namentlich das Tristanvorspiel mit wirklich kapellmeisterlicher Kunst ertönen liess, für die man nicht minder herzlich Dank sagte, wie für die Gesangsvorträge der Solistin Tilly Koenen. — Von den letzten Kammermusikproduktionen der Saison beanspruchte die der Hockschen Quartettvereinigung besonderes Interesse wegen einer Novität von Hugo Kaun, einem Klavierquintett op. 39, das modernen Geist atmet, ohne sich dabei mit dem älteren gerade zu überwerfen. Die Motive sind plastisch; der sehr innige Adagiosatz bedeutet den Höhepunkt. — In konzertmässigem Zuschnitt waren auch die beiden Ehrungen gehalten, die das Hochsche Konservatorium seinem Direktor Bernhard Scholz zum 70. Geburtstage darbrachte. Man vernahm dabei ausschliesslich Scholzsche Kompositionen für Kammer- und Orchestermusik, und erwies sich, wie bei so festlichem Anlass selbstverständlich, herzlich dankbar. Auch Joseph Joachim war unter den Hörern. — Händels „Messias" in der Bearbeitung Chrysanders erfuhr durch den Cäcilienverein unter Aug. Grüters eine Aufführung, welche die berühmten Nummern des Werkes glänzend herausbrachte und auch im übrigen, kleine Zufälle abgesehen, für gelungen gelten durfte. Tüchtige Solisten waren Marcella Pregi, Else Bengell, R. Fischer und Fenten. Die Konzertkampagne erreichte mit diesem Karfreitagsabend ihr Ende. Hans Pfeilschmidt

GIESSEN: Erhöhte Ansprüche des Publikums, steigende Honorarforderungen der ausübenden Künstler, Tantiemen — dazu in einer kleinen Stadt mit geschlossenem Kreis, der zu allen kulturellen Aufgaben steuern muss, erschweren dem hiesigen Konzertverein seine Aufgabe. Was vor allem not täte, wären Organisationen benachbarter Ge-

biete und Organisationen der ausübenden Künstler, um durch zweckmässiges Arrangement viel Zeit und Kosten zu sparen, die keinem der Beteiligten zugute kommen. Gleichwohl hat der Giessener Konzertverein und sein Dirigent, der Gr. Universitätsmusikdirektor G. Trautmann das auf S. 440 im II. Dez.-Heft angekündigte Programm mit geringfügigen Änderungen durchgeführt. Die Herren Trautmann, Rebner und Hegar brachten mit Unterstützung der Herren Lorenz und Natterer Trios und Quartette von Enrico Bossi, Brahms, Beethoven und R. Strauss vortrefflich zu Gehör. Die Damen Hensel-Schweitzer und Hallwachs-Zerny erfreuten die Zuhörer mit Liedern von Schubert, Schumann, Wolf u. a. und Dr. W. Pfeiffer trug M. Schillings' „Eleusisches Fest" und das „Hexenlied" mit grossem Erfolge vor. Von den drei Künstlerabenden war ein stürmischer Erfolg nur Teresa Carreño beschieden. Franz Ondricek bereitete uns mit einer wahrhaft königlichen Zugabe, Bachs Chaconne, den grössten Genuss; Emilie Herzog bot an ihrem Liederabend zusammen mit Otto Neitzel viel Feines und Intimes, schien aber nicht günstig disponiert. Den beiden Orchesterabenden war ein voller Erfolg beschieden: der erste brachte Haydns G-dur mit dem Paukenschlag, Mozarts Es-dur und Beethovens I. Symphonie; als trefflicher und feiner Künstler erwies sich wiederum Aug. Leimer mit Liedern von Beethoven. Der zweite Abend brachte ein modernes Programm: Vorspiel und Bruchstücke aus „Parsifal", das Allegro con Grazia aus Tschaikowsky's Pathetique und R. Strauss' „Tod und Verklärung". Es war eine nicht nur in Anbetracht der hiesigen Verhältnisse ganz ausgezeichnete Leistung von durchschlagendem Erfolge bei einem Publikum, das nur selten Gelegenheit hat, moderne Werke zu hören. Helene Ferchland gewann mit ihrem schönen Violinspiel reichen Beifall. Die Aufführung des „Paulus" litt unter der Nähe des Weihnachtsfestes, so wohlgelungen sie war. Solisten: Frau Cahnbley-Hinken, Alice Aschaffenburg, Oscar Noë und Otto Freytag-Besser. Noch steht aus Fr. Liszts „Heilige Elisabeth"; denn wir haben hier keine Saison, sondern zwei allerdings sehr ungleiche Semester. Solisten: Marie Busjäger, Frau Prof. Schmidt-Halle, Otto Süsse. — Zur Schillerfeier sang der akademische Gesangverein die „Nänie" von Götz sowie den Schlussatz der Neunten, begleitet von dem tüchtigen Orchester des Kaiser Wilhelm Inf.-Reg. No. 116. Spohr

HAAG: Henri Viotta's Erfolge mit seinem Residenz-Orchester steigern sich von Matinee zu Matinee. In der zehnten erfuhr Haydns 13. Symphonie eine fein nuancierte Wiedergabe, in der elften Matinee entfesselte Beethovens Pastorale einen wahren Beifallssturm. — Konzert des Gesangvereins „Melosophia" (Dirigent: Arnold Spoel). Zur Aufführung gelangten: Ludw. Thuille „Russischer Vespergesang", Sweelinck „Psalm 110", Hugo Wolf „Der Feuerreiter", Niels Gade „Comala". — Der Komponist F. E. A. Koeberg veranstaltete ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Das Programm umfasste das Vorspiel „Selma", die dritte (sogenannte schweizerische) Symphonie. Der Komponist schildert I. seine Reise nach der Schweiz. II. Einen Nachmittag am Vierwaldstättersee. III. Ein Hochzeitsfest. IV. Luzern und seine Heimreise. Ferner das Andante aus der Symphonie „Schmerz". Ein Pastorale für kleines Orchester mit Hoboesolo und „Akademischer Festmarsch". Marie Russer trug mehrere Lieder des Komponisten vor. — Der Königliche Männergesangverein „Cecilia" (Dirigent: Henri Vollmar) feierte mit einem Festkonzert seinen 75jährigen Stiftungstag. Das Programm umfasste Nicode's symphonische Ode „Das Meer" und Richard Wagners „Das Liebesmahl der Apostel". Constance Lacheille übernahm in letzter Stunde die Solopartie in Nicode's Komposition. Am besten gefiel mir die Wiedergabe von Wagners „Liebesmahl".

Otto Wernicke

HANNOVER: Die beiden letzten Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Nikisch enthielten eine wahre Fundgrube der herrlichsten musikalischen Gaben, nämlich die Symphonie h-moll von Tschaikowsky (pathetische) und F-dur von Brahms, dann Boehe's hochinteressante Tondichtung „Insel der Kirke", die zweite Leonorenouvertüre, sowie verschiedene Bruchstücke aus Wagnerschen Tondramen. Das letzte dieser beiden Konzerte gestaltete sich zu einem Höhepunkt der Saison, wie er hier seit langem nicht erlebt wurde. — Das 8. Abonnementskonzert unserer Kgl. Kapelle führte unter Doebbers liebevoller Leitung Beethovens c-moll Symphonie und die Mottlsche Gluck-Suite wohlvorbereitet vor; mitwirkend war Thila Plaichinger (Berlin), die die Fidelio-Arie und Isoldens Liebestod nicht so sang, wie man es von einer Sängerin ihres Rufes erwarten durfte. — Von Solistenkonzerten interessierten Klavierabende Teresa Carreño's und Alfred Reisenauers, dann ein Konzert des Ehepaares Petschnikoff, Liederabende von Alma Brunotte und Helene Staegemann, sowie ein Konzert unserer einheimischen Pianistin Mary Wurm. L. Wuthmann

KARLSBAD: Der Aufschwung, den unser Musikleben genommen, seitdem Martin Spörr die Kurkapelle leitet, ist erstaunlich. Spörr, ein Dirigent von feinstem Verständnis und hinreissendem Schwung, vergrösserte und reorganisierte das schon immer ausgezeichnete, jetzt aus 60 Künstlern bestehende Orchester, schuf philharmonische Konzerte, gründete die philharmonische Gesellschaft und machte uns mit der modernen deutschen, französischen und russischen Musik bekannt. Der grosse Erfolg der vorjährigen philharmonischen Konzerte brachte für die diesjährigen ein noch stärkeres Abonnement und noch grössern Andrang. Fünf solcher Konzerte fanden in dem schönen, von Fellner und Helmer erbauten, 1200 Personen fassenden Saale des Schützenhauses statt, während fünf populäre Symphoniekonzerte im Kurhause abgehalten wurden. Nicht weniger als 48 Novitäten von Bedeutung hörten wir in vollendeter Aufführung, darunter nachstehende grössere Werke: Die zweite Symphonie von Vincent d'Indy, den „Zauberlehrling" von Ducas, das Violinkonzert von Jaques-Dalcroze (Solist: Henri Marteau), Bruckners siebente Symphonie, Penthesilea und die Italienische Serenade von Hugo Wolf, Brahms' e-moll Symphonie, „Orpheus", Mazeppa", „Festklänge" von Liszt, Glazounows fünfte Symphonie in E-dur, Dvořáks Konzert für Cello (Solistin: Guilhermina Suggia aus Oporto), „Till Eulenspiegel" von Richard Strauss, Beethovens c-moll Konzert für Klavier und Orchester (Solist: Stavenhagen), das Konzert für Violine und Cello von Brahms, Charpentier's „Impressions d'Italie" Debussy's „L'après-midi d'un Faune", das „Hexenlied" (vorzüglich gesprochen von Max Abele) und das Ingwelde-Vorspiel zum zweiten Aufzug von Schillings, Sibelius: „Der Schwan von Tuonela", die Originalouvertüre zum „Barbier von Bagdad" von Cornelius und endlich die Uraufführung der ersten Symphonie in E-dur von Martin Spörr. Sie ist ein kontrapunktisch vorzüglich gearbeitetes Werk von Kraft und Erfindung, das einen vollen Erfolg erzielte. Sie besteht aus den üblichen vier Sätzen, die aber ohne Unterbrechung gespielt werden. Den tiefsten Eindruck machte das Andante durch seine an Bruckner mahnende religiöse Innerlichkeit. Ein prächtiges Scherzo und das grandios gesteigerte Finale im letzten Satze zeigen Spörr als Beherrscher aller modernen Orchestermittel. — Erwähnenswert ist noch das wunderschöne Konzert des Marteau-Quartetts, der Erfolg, den Adolf Wallnöfer mit seinem frischen, ursprünglichen Singen errang, und das Konzert des Karlsbader Männergesangvereins, der unter dem vortrefflichen Karl Wirkner den Zoellnerschen „Columbus" rühmenswert aufführte. Hans Schubert

KÖLN: Das zehnte Gürzenich-Konzert gestaltete sich zu einem Brahms-Abend. In „Nänie" (Schiller) und dem „Gesang der Parzen" (Goethe) betätigte sich der Chor der Konzert-Gesellschaft unter Fritz Steinbach ganz vorzüglich. Die D-dur Symphonie

folgte in bekannter Vollendung. Carl Friedberg, der seit etwa einem halben Jahre am Kölner Konservatorium wirkt, führte sich an diesem Abend mit der meisterlichen Wiedergabe des B-dur Klavierkonzerts vor der weiteren Öffentlichkeit so ausgezeichnet ein, dass man ihn als neuen ausübenden Faktor des rheinischen Musiklebens freudig willkommen heissen darf. — Ein Konzert, das der Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein im Gürzenich gab, erbrachte in einer grösseren Anzahl von Gesängen verschiedenster Komponisten neuerlichen Beweis für Karl Reuthers vortreffliche Chordisziplin. Eine sehr erfolgreiche Solistin war Elsa Hensel-Schweitzer (Frankfurt). — Das elfte Gürzenichkonzert brachte in der Zusammenstellung von Beethovens Missa solemnis und der Neunten etwas zuviel des Schönen und Erhabenen für eine pietätvolle Zuhörerschaft, deren rechte Aufnahmefähigkeit nicht Einbusse erleiden soll. Fritz Steinbach setzte alle Hebel seiner bedeutenden Dirigentenkraft ein und erreichte mit dem Orchester hervorragend schöne Wirkungen. Indes war er für meinen Geschmack zu eifrig bemüht, den unverrückbaren Charakter des Riesenwerkes der Messe in mancherlei Lichtern eigener Wahl und in zu verschiedenartigen Farbenwirkungen zu zeigen. Ich sah darin mehr Auslegekunst, als nach meinem Empfinden bei Beethoven angebracht. Der Gürzenich-Chor, der längst nicht mehr auf der früheren Höhe steht, zeigte sich auf weiten Strecken seiner gewaltigen Aufgabe nicht voll gewachsen. Ein schöneres Gesamtbild bot die Aufführung der Symphonie. Gesangssolistisch betätigten sich in erster Linie die Damen Grumbacher de Jong und Maria Philippi, sowie Ludwig Hess, während Friedrich Wilhelm Franke mit seiner ausgezeichneten Ausführung der Orgelpartie grossen Eindruck erzielte. — Im zwölften (letzten) Gürzenich-Konzert am Karfreitag gab es eine sehr stimmungsvolle Aufführung der Matthäus-Passion mit dem Ehepaar Felix und Adrienne von Kraus, Anna Kappel und Ludwig Hess, denen als nicht ganz einwandfreier Judas und Pilatus usw. Franz Schwarz zugesellt war.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Ein Künstlerkonzert mit dem Ehepaar Felix und Adrienne von Kraus zeichnete sich ausser durch die Ausführung der Gesänge durch eine starke Bevorzugung Hugo Wolfs im Programm aus, sowie dadurch, dass Frau Kraus zwei der reizendsten schlichten Weisen von Max Reger sang; Reger erschien hiermit zum ersten Male als Lyriker in Königsberg. — Das Wendelsche Quartett brachte an seinem letzten Abend Dvořáks schönes G-dur Quartett op. 106, das Brodesche Quartett den pikanten Satz aus Hugo Wolfs italienischer Serenade.

Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Das im März wieder bunter gewordene Konzertleben brachte als die bedeutendste Begebenheit einen Weingartner-Abend, an dem der berühmte Dirigent (obgleich an der Spitze eines ihm fremden Orchesters) einen glänzenden Erfolg davontrug. Hauptnummern waren Weingartners „König Lear", Beethovens fünfte Symphonie und G-dur Klavierkonzert. Nach dem Erfolg bei Publikum und Presse werden sicherlich weitere Weingartner-Konzerte in nächster Saison folgen. Weingartner wurde vom Tonkünstlerverein durch eine Festlichkeit gefeiert. Solist des Abends war Ernst von Dohnányi, wie Weingartner zum erstenmal in Kopenhagen auftretend. In drei späteren Klavierabenden legte er seinen Ruf als hervorragender Pianist fest. — Gleichzeitig mit ihm trat Alfred Reisenauer, hier schon bekannt und geschätzt, auf — zuerst in einem Konzert der Königl. Kapelle (Svendsen). — Im Musikverein-Konzert kam ein neues Chorwerk von Carl Nielsen („Der Schlaf") zur Aufführung — eine geistreiche, aber etwas gesuchte und nicht unmittelbar wirkende Arbeit. Die neueingerichteten Kammermusiksoireen des Vereins brachten zwei dänische Werke: Quintett von Barnekow und Trio von Lange-Müller. — Sonderlich lebhaft ist das Konzertleben schon seit einigen Wochen nicht mehr. Verschiedene Konzerte wurden in der pracht-

vollen Festhalle des neuen Rathauses abgehalten — doch ohne Glück. Für diesen Saal braucht man sehr grosse Orchester und mächtige Vokalmittel; ausserdem ist die Akustik nicht die beste. Zu einer Aufführung von Bachs „Matthäuspassion" (vom Cäcilienverein) passt darum dieser Saal absolut nicht, besser aber für die schwedischen Studentenchöre. — Die Vereine Dänischer Konzertverein und Studentengesangverein veranstalteten Hartmann-Feierlichkeiten; der letzte als Hauptnummer das geniale Werk „Völvens Spaadom" („Wahrsagung der Wölvi", Eddatext).

William Behrend

LÜBECK: Das Jahr schloss mit vier Probekonzerten ab, um für den uns verlassenden Kapellmeister Ugo Afferni Ersatz zu finden. Aus dem heissen Kampfe ging als Sieger der junge Münchner Hermann Abendroth, ein Schüler von Ludwig Thuille und Max Schillings, hervor. Herr Afferni verabschiedete sich mit der Neuten von Beethoven, die hier seit sehr langen Jahren nicht gehört wurde. Einen schönen Erfolg errang Anton Bruckners bedeutende B-dur Symphonie No. 5. Chabrier's raffiniert instrumentierte España-Rhapsodie erwies sich für ein Symphoniekonzert als zu leicht. Von Solisten hörten wir Kurt Sommer, Raoul Pugno, Hugo Becker, Lula Mysz-Gmeiner, Hermine Bosetti und Henri Marteau. Arthur Nikisch dirigierte wie auch im Vorjahre ein Konzert und bot in unübertrefflicher Weise Brahms' F-dur Symphonie. — Der Lehrer-Gesangverein konzertierte mit Willy Burmester. Der vielversprechende Anfang mit einem Volkskonzert mit der feinsinnigen Therese Reichel als Solistin kann den Verein nur ermutigen, auf der mit Glück betretenen Bahn fortzuschreiten. Die Singakademie brachte als Novität Enrico Bossi's „Verlorenes Paradies" heraus, dessen herrliche Schönheiten in Prof. Spengel einen vortrefflichen Interpreten fanden. Ausser Bruchs „Odysseus" und Brahms' Requiem hörten wir Carl Grammanns Trauerkantate, ein ernstes, gediegenes Werk. Die neuerbaute Stadthalle kann in akustischer Beziehung trotz aller Verbesserungen noch immer nicht genügen; wir haben auch kaum mehr die Hoffnung, dass Zufriedenstellendes geschaffen wird. Von den Kammermusikabenden erfreuten sich die drei Beethoven Trio-Abende von Kapellmeister Afferni, Frau Afferni-Brammer (Violine) und Herrn Corbach (Cello) einer regen Anteilnahme seitens des Publikums. Noch mehr traf dies zu für die von Clara Herrmann veranstalteten Kammermusiken. Die Bekanntschaft mit dem Holländischen Streichquartett konnte nur den Wunsch nach dauerndem Verkehr entstehen lassen.

J. Hennings

MADRID: Nachdem Kubelik und Sauer uns verlassen, trat hier eine Geigerin, Stefi Geyer, in drei Konzerten unter rauschendem Beifall erstmalig auf. In Stefi Geyer steckt eine wahre Künstlerin, die das Kunstwerk begreift, nachempfindet und uns ihren persönlichen Eindruck zu übermitteln versteht. — Da die Berliner Philharmoniker, auf die sich das Publikum so gefreut, infolge der veränderten Dispositionen von Nikisch wohl ausbleiben werden, so benutzt das früher von Lamoureux, jetzt von Camille Chevillard geleitete Orchester die entstehende Lücke zu einem Gastspiel. Auch das Madrider Symphonie-Orchester will noch im nächsten Monat vor Toresschluss — diesmal unter Leitung von Arbos, der sich bereits im vorigen Sommer in San Sebastian als Dirigent bewährt haben soll — eine Reihe von Konzerten veranstalten.

F. Matthes

MAINZ: Die Saison hat ihr Ende erreicht. Den Schluss der Symphoniekonzerte bildete ein solches zum Benefiz des Orchesters. Als Hauptwerk führte E. Steinbach die „Symphonia domestica" von Richard Strauss auf und zwar zum zweiten Male in dieser Saison. Die Durchführung des Werkes war in allen Teilen eine sehr gelungene. — Die Liedertafel brachte als letztes Vereinskonzert Händels „Judas Makkabaeus" unter

Fritz Volbachs Leitung. Von den Solisten gefielen mit Recht sehr Frau Grumbacher-de Jong und Frau Haan-Manifarges. Tags darauf wurde das Werk als Volkskonzert wiederholt. Der Andrang dazu war, wie stets, ein ungeheurer. Dr. Fritz Volbach

MANNHEIM: Die erste Schillerfeier grösseren Stils veranstaltete der Lehrer-Gesangverein Mannheim-Ludwigshafen, dann folgten drei Schillerabende der Hochschule für Musik, von denen die Aufführung von Brahms' „Nänie" und dem zweiten Teil der Bruchschen „Glocke" besonders zu erwähnen sind. — Durch den Musikverein und den Lehrergesangverein fand unter Kählers Leitung eine grosszügige Aufführung der Matthäus-Passion statt. Von den Solisten sind zu nennen: Tilly Koenen, Margarete Brandes, Max Pauli und Hans Basil. K. Eschmann

MOSKAU: Von seiner Tournée aus Amerika zurückgekehrt übernahm W. J. Safonoff die Leitung der Abonnements-Konzerte der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft, in denen folgende Novitäten als bedeutend zu bezeichnen sind: Suite von Rimsky-Korssakoff aus der Oper „Die Weihnacht", eine Symphonie von Goedicke, Tscherepnin's „Die Nacht" und „Das alte Lied" für Chor und Orchester. Solisten waren: Godowsky (er gab auch zwei Klavierabende), die ausgezeichnete Sopranistin Neschdanowa, die nicht weniger bedeutende Koloratur-Sängerin Marie Muromzewa und der hervorragende Orgelvirtuose Gustin Rayte aus Paris. — Rachmaninoff leitete das siebente Konzert der Philharmoniker (Tschaikowsky's fünfte, Peer Gynt-Suite) und zeigte sich auch als tiefdenkender Musiker im „Verein der Liebhaber der russischen Musik", wo er Borodin's „Zweite" in voller Kraft und Blüte wiedergab, auch den „Winter" (Vier Jahreszeiten) Glazounow's glänzend vorführte. Herrlich gelang ihm „Die Nacht auf dem kahlen Berge" von Mousorgsky, ein Bachanale voll unheimlichen Feuers. — Das Moskauer Trio widmete die siebente Matinée den russischen Tondichtern: Katoir, Goedicke, Amani (Thema mit Variationen von Schor vorgetragen); die achte Ausländern: Godard, d'Indy und Bossi (eine Violin-Klavier-Sonate), ein würdiger Schluss der Tätigkeit der Künstlervereinigung in dieser Saison, die uns auch ins Gebiet der neueren Kammermusik eingeführt hat. Sonst ist es eine konzertarme Zeit gewesen: auswärtige Gäste fehlten. E. von Tideboehl

MÜLHEIM-RUHR: Eine der ersten Aufführungen des „Barbier von Bagdad" nach der Originalpartitur brachte der hiesige Gesangverein. Die Aufführung unter Karl Diehl gelang in jeder Hinsicht aufs beste. Der Chor zeichnete sich durch grossen Wohlklang und rhythmische Schlagfertigkeit aus; die Solisten Messchaert, Herr und Frau Hensel-Schweitzer, Frau Beermann-Lützler leisteten Hervorragendes. K. Germann

MÜNSTER i. W.: In den letzten Jahren kehrten auswärtige Künstler recht selten bei uns ein, doch hat sich die Zahl der Konzerte, die ausserhalb der Veranstaltungen des Musikvereins liegen, in der verflossenen Saison erfreulicherweise gesteigert. Anton Witek und Vita Gerhardt spielten u. a. die Kreutzer-Sonate von Beethoven. Etwas mehr Leidenschaft von seiten des Geigers wäre dem ersten Satz sehr dienlich gewesen. Als eine feinsinnige Pianistin erwies sich Vita Gerhardt in der chromatischen Phantasie von Bach-Tausig. Eine Pianistin, die ich zu den bedeutendsten der Jetztzeit zähle, ist Frau Chop-Gröneveld, deren Vortrag von Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll mir unvergesslich bleiben wird. Die künstlerischen Leistungen der diesjährigen Saison erreichten mit dem Konzert der Herren R. von Zur Mühlen, Alexander Petschnikoff und C. v. Bos ihren Höhepunkt. Zur Mühlen war ausgezeichnet disponiert. Er sang den Liederzyklus „Dichterliebe" von Schumann und mehrere Lieder von J. O. Grimm. Die wenig stilvolle Auffassung im ersten Satz des Mozartschen Violinkonzerts in A-dur hat uns bei Petschnikoff überrascht. Herr v. Bos erwies sich als ganz vorzüglicher

Begleiter. Der Musikverein veranstaltete einen Beethovenabend, an dem Artur Schnabel das Klavierkonzert in Es-dur in sorgfältiger Ausarbeitung spielte. Die Wiedergabe der Faust-Symphonie von Liszt befriedigte vor vier Jahren mehr wie bei der Wiederholung. Die Symphonie in e-moll von Brahms liess manchen Wunsch offen und noch mehr die Bachsche Johannespassion. Unter den Solisten der Vereinskonzerte ragten der Cellist Hugo Dechert, Teresa Carreño in Rubinsteins Klavierkonzert in d-moll und die Damen Emma Rückbeil-Hiller und Iduna Walter-Choinanus besonders hervor. Der dritte Kammermusikabend hob sich von den vorausgegangenen vorteilhaft ab, indem die einzelnen Stücke mit grösserer Sorgfalt einstudiert waren. Die Zahl der Besucher ist eine so geringe geworden, dass ein weiteres Fortdauern dieser Abende sehr zweifelhaft erscheint. Ernst Brüggemann

NÜRNBERG: Unter den Orchesterleistungen der letzten zwei Monate interessierte das vierte Kaimkonzert besonders, da es von Georg Schnéevoigt, dem „kommenden Mann" dirigiert wurde: jedenfalls eine impulsive Persönlichkeit, von der Bedeutendes erwartet werden kann, wenn die gebärdenreiche Leidenschaftlichkeit sich in tiefgegründete Leidenschaft gewandelt haben wird. Sonst zog noch eine Reihe von Künstlern durch unsere Konzertsäle: Lula Mysz-Gmeiner, Susanne Dessoir, L. Hess, Hermine Bosetti, Raoul Walter, der Cellist Kiefer als Triopartner von Gisella Göllerich und ihrer sehr begabten Tochter Pálma von Pászthory. Am Klavier August Schmidt-Lindner (Sklave seiner athletenhaften Technik), Alexander Dillmann mit seinen nach Variété- und Künstlerkneipenkunst schmeckenden „Interpretationen" (lies: Klaviervergewaltigungen) von Glanzstücken aus Wagners Dramen, und Reinhard Mannschedel, ein andrer, moderner Klavierist mit herber aber treuer Eigenart. Ferner das Brüsseler Streichquartett. Der Verein für klassischen Chorgesang unter Dorners Leitung sang Bachs Johannis-Passion in schlechter und rechter Organistenart; von den Solisten konnte nur Ankenbrank als Evangelist befriedigen. Endlich eine Uraufführung im Lehrergesangverein unter der Führung Karl Nüzels: Theodor Streichers Soldaten- und Kriegslieder für Soli, Männerchor mit Begleitung eines Bläserorchesters. Wenn einer wie Streicher mit einem op. 1, wie seine „Wunderhornlieder" es sind, an die Öffentlichlichkeit tritt, so muss er sich nicht wundern, dass man an spätere Schöpfungen mit ernstem Massstab herantritt. Neben manchem Unglatten in der Technik (besonders in der Behandlung des sehr dick und reichhaltig gehaltenen Orchesterparts) spricht aber auch aus diesen Liedern Streichers ein so originäres Erfassen, ein so lebendig-packendes Deklamieren und eine so derbgesunde Melodik, dass ich nicht zögere, von dem Komponisten noch Grosses zu glauben. Und deswegen wünsche ich ihm Beethovens eiserne und mitleidlose Selbstzucht. Dr. Flatau

PARIS: Die Konzerte Chevillard-Lamoureux wurden schon am 2. April geschlossen und zwar sehr glänzend. Sogar Théodore Dubois fand mit seinem hier noch nicht gespielten symphonischen Gedicht „Adonis" eine freundliche Aufnahme. Der Schmerz der Venus drückt sich da zwar sehr massvoll aus, aber Dubois hat kürzlich als Direktor des Konservatoriums seinen Rücktritt angekündigt, um sich ganz der Komposition widmen zu können, und daher gehört es für die musikfrohe Jugend nicht mehr zur „Gesinnungstüchtigkeit", seine Werke in den Konzerten auszupfeifen. Ein Wagnis war es, dass Lula Mysz-Gmeiner nach Wagners „Träumen" und Liszts „Drei Zigeunern", die sie sehr interessant zu gestalten wusste, die Arie der Eboli aus Verdi's „Don Carlos" vortrug. Von der ärmlichen Instrumentierung abgesehen ist aber diese Arie nicht nur theatralisch, sondern auch musikalisch wertvoll und geeignet, einen umfangreichen Mezzosopran in bestes Licht zu setzen. Der Erfolg blieb auch hier nicht aus. — Am Karfreitag konzertierten, wie üblich, alle grossen Institute, aber auch diesmal fehlte der geistliche Cha-

rakter. Werke von Beethoven und Wagnerfragmente bestritten bei Colonne und Chevillard fast allein das Programm. Bei Colonne kam immerhin Mischa Elman hinzu, der das Geigenkonzert Mendelssohns mit Sicherheit und sogar mit gutem Ausdruck zu Gehör brachte. Elman hat sich in Paris so starke Sympathieen errungen, dass er im Laufe des Aprils vier eigene Konzerte geben konnte und für das letzte ein grösseres Lokal suchen musste. Nur die alte „Société des Concerts" wagte es, am Karfreitag mit einer Neuheit und zwar geistlichen Charakters hervorzutreten. Paladilhe hat freilich seinem „Stabat mater" mehr gute Faktur, als Originalität verliehen, so dass die Neuheit ein relativer Begriff blieb. — Unter den Solisten wagte es nur Kubelik, zweimal ein Orchester für sich in Anspruch zu nehmen, und zwar dasjenige Colonne's. Der enorme Theatersaal des Châtelet füllte sich beidemale und die Begeisterung forderte eine Zugabe um die andere. Sehr gefeiert wurde aber auch der einheimische Geiger Jacques Thibaud und sein Verdienst ist um so grösser, als er nichts Virtuosenhaftes bot, sondern bloss mit Pugno Sonaten von Beethoven und Grieg spielte und mit dem Quintett von Franck schloss. — Unter den Pianisten ist vor allem der Spanier Ricardo Viñes zu nennen, der in vier Konzerten eine Geschichte der Klavierkomposition entwickelte. Als guter Patriot stellte er einen unbekannten Spanier des sechszehnten Jahrhunderts, Antonio de Cabezon an die Spitze, dessen Variationen einen gewissen Verdacht einer intelligenten Überarbeitung erregten. Es folgte die englische, die italienische, die französische und die deutsche Schule, die Kuhnau eröffnete. Das zweite Konzert brachte die deutschen Klassiker, das dritte ging von Liszts Sonate zu den Modernen über und liess uns in Albeniz und Granados zwei spanische Komponisten von einiger Bedeutung kennen lernen. Das vierte Konzert war den allerneusten Franzosen gewidmet, Chausson, d'Indy, Fauré, Debussy, Pierné, Samazeuilh, Février, Ravel, Rhené-Baton, Sevérac. Viñes, der in die Liszt-Sonate einen merkwürdig geisterhaften Zug zu bringen wusste, spielte diese modernen Sachen fast zu gut. Wie brachte er nur fertig, soviel haltlose und gehaltlose kleine Stücke seinem Gedächtnis einzuverleiben? Einen starken Gegensatz zu dem ernsten und massvollen Vortrag des Spaniers bildete der Mark Hambourg's, der in zwei Konzerten das Publikum zugleich entzückte und zermalmte. Er ist ein Löwe des Klaviers, wenn er will, zieht es aber meist vor, eine Hyäne der Tasten zu sein. Selbst die Wandererphantasie Schuberts wird bei ihm zu einem wilden Tonrausch. — Die gefährlichste Gattung von Konzerten sind wohl die, in denen mehr oder minder verkannte Tonsetzer ihre eigenen Werke zur Geltung bringen. Erwähnen wir wenigstens mit einem Worte das vom deutschen Konversationsklub veranstaltete Konzert, wo Leo Sachs neben einem etwas kurzatmigen Trio durch Frau Grandjean von der Oper und das Vokalquartett Battaille Lieder seiner Komposition vortragen liess, die Geschmack und gute musikalische Deklamation aufweisen. Felix Vogt

PETERSBURG: Die Symphoniekonzerte der sogenannten jung-russischen Schule (von dem verstorbenen Verleger Beljajew organisiert) brachten in ihren ersten zwei Konzerten eine ganze Reihe interessanter Novitäten von Glazounow, Ljadow, Kalafati, Winkler u. a. In die Leitung teilten sich Nic. Tscherepnin und Felix Blumenfeld. — Ein grandioses Konzert zum Besten des Evangelischen Feldlazaretts unter Mitwirkung sämtlicher deutscher Gesangvereine der Residenz und des Hofopernorchesters füllte das Kaiserl. Opernhaus bis auf den letzten Platz. Als oberster Leiter des kolossalen Tonkörpers fungierte Max Fiedler (Hamburg). — Mit ausserordentlichem Erfolg gab der jüngste Laureat unseres Konservatoriums W. Drosdow sein erstes Konzert. Seine durch technische Bravour und geistbelebten Vortrag sich auszeichnenden pianistischen Leistungen geben dem jungen Künstler die beste Hoffnung, aus dem diesjährigen, in Paris stattfindenden Rubinstein-Konkurs als Sieger hervorzugehen. — Das letzte Sym-

phoniekonzert der kais. russ. Musikgesellschaft musste sistiert werden, weil der Dirigent Alexander Chessin, empört über die Entlassung Rimsky-Korssakows, ablehnte, es zu dirigieren.

Bernhard Wendel

PFORZHEIM: Im Musikverein quittierte Burmester über aussergewöhnliche Beifallskundgebungen. Wassily Sapelnikoff hat durch den Mangel an innerlicher Vertiefung und das Hervorkehren eines absoluten Virtuosentums einigermassen enttäuscht. Das Münchener Streichquartett bot ausgezeichnete Leistungen; Theodor Röhmeyer am Flügel partizipierte bei dem Brahmsschen Klavierquintett wesentlich an dem bedeutenden Erfolg. Mit dem Badener Orchester, das Beethovens Achte vorführte, spielte Hedwig Kirsch das Griegsche Klavierkonzert. — Die Hauptattraktionen der Volkskonzerte waren Georg Wille und das Steindelquartett. Theodor Röhmeyer veranstaltete drei ergiebige Kammermusiksoireen und Albert Fauth führte sein Sextett für Klavier, Violine, Cello, Klarinette, Fagott und Horn auf, das in thematischer Faktur und koloristischer Vielseitigkeit einer ernsten Kunstbetrachtung ein positives Resultat zu ergeben vermochte. — Im Frühjahrskonzert des Männergesangvereins (Fauth) interessierten die Liebeswalzer von Brahms und Rose Ettinger als gefeierte Solistin.

Ernst Götze

POSEN: Prof. Hennig brachte mit seinem Gesangverein eine gediegene Aufführung von Händels „Messias" in der Bearbeitung Chrysanders. Meta Dierich-Geyer (Sopran), Frl. Müller-Hansen (Alt), Kammersänger Dierich (Tenor), besonders aber Alexander Heinemann glänzten als Solisten. — Pastor Greulich führte am Karfreitag, wie alljährlich, mit seinem Kreuzkirchenchor Bachs „Matthäus-Passion" mit vollem Erfolg auf. Als Solisten sind Kammersänger Pinks (Tenor), Hedwig Kaufmann (Sopran), Harry van der Harst (Alt), Domsänger Weissenborn (Bariton), Hans Gernot (Bass) besonders hervorzuheben; Dr. Jarnatowski und Kapellmeister Sass spielten die Violinsoli sehr schön. In beiden Konzerten führte die „Orchester-Vereinigung" den Instrumentalpart aus. — Josef Sliwinski spielte ein Allerwelts-Programm, am besten Schumanns fis-moll Sonate op. 11. — Auch der Wunderknabe Kun Arpad beglückte uns.

A. Huch

PRAG: Die Konzertsaison schloss am 31. Mai mit der „Neunten" unter Leo Blech, in einer sehr selbständigen Auffassung und wirksamen Uminstrumentierung [!!]. Die Retuschen, die nirgends unbeethovenisch klangen, erzielten eine ungewohnte Deutlichkeit. Die mystischen Schleier sanken. Wo blieb das dunkle Rätselbuch des musikalischen Wundermannes? Nur die Flammenschrift des Genies war sichtbar. Als Vokalkörper waren Freiwillige aus der deutschen Bevölkerung aufgeboten und mit den Solisten und Choristen der Oper verschmolzen worden. Das Ganze also ein echtes Volksfest, das den alten Ruf Prags, ausgezeichnete Musikdilettanten zu haben, vollauf bestätigte.

Dr. R. Batka

RHEYDT: Im dritten Abonnementskonzert des Singvereins wurde die erstmalige Aufführung von Carl Adolf Lorenz' grosser Passionskantate „Golgatha" zu einem musikalischen Ereignis, das in seinen Folgen auch ausserhalb des Rheinlandes dem Stettiner Tonsetzer bald viele neue Freunde gewinnen dürfte. Der von dem Pfarrer C. Lülmann mit Pietät und Geschick zusammengestellte, teils frei gedichtete Text behandelt den Abschluss der Leidensgeschichte Christi und hat den Gekreuzigten, die ihn zunächst umgebenden Personen und das Volk als Solo- und Chorpartieen eingeführt. Finden wir diese beiden Faktoren im Sinne des klassischen Vorbildes durch Lorenz in Erfindung und deklamatorischer Ausgestaltung mit ungewöhnlich schönen Gesängen bedacht, so ist dem trefflichen Musiker hinsichtlich seines viel prachtvolle Tonmalerei entfaltenden Orchesters ein äusserst wirksamer Ausgleich zwischen dem alten Stil und

zeitgenössischer Orchestersprache geglückt. Gegenüber dieser so heiklen, durch naheliegende Vergleiche erschwerten Aufgabe hat sich die Kraft des Komponisten voll bewährt. Das Ganze ist von edler Stimmung getragen und atmet die Weihe einer von Grund aus religiös empfundenen Schöpfung. Grosses Verdienst um die erfolgreiche Aufführung hat sich, zumal mit seinem feingeschulten Chore, Georg Kramm (Düsseldorf) erworben, bei dessen Zartgefühl und Umsicht das Werk wohl geborgen war. Unter den Solisten zeichnete sich Paul Haase (Köln) als stilvoller Sänger des Jesus besonders aus. Paul Hiller

RIGA: In einem Lande, wo das Schwert gezückt wird, der Feuerbrand des Krieges tobt, da fehlt es der Kunst naturgemäss an dem geeigneten Nährboden. Das merkt man auch bei uns. Der reiselustige Virtuose, der Wandervogel des Konzertsaals, erscheint nur selten und das Musikleben beschränkt sich mehr oder minder auf einheimische Unternehmungen. Ein sehr interessantes und überaus stimmungsvolles Werk brachte jüngst der Bachverein gelegentlich seines Busstagkonzerts zu Gehör, die Lisztsche Chormesse: „Missa choralis". — Desgleichen hatte die Kammermusikvereinigung der kaiserl. russischen musikalischen Gesellschaft mit ihren rühmlichen Darbietungen besten Erfolg unter Mitwirkung der Herren Grevesmühl, Kleeberg, Cielewisz und von Bööcke, sowie der Damen von Schilinsky und Sokolowsky. — Eine neu organisierte kaiserl. Musikschule unter Direktion des Herrn Guido von Samson-Himmelstjerna hat sich u. a. eine sehr hervorragende pianistische Kraft in der Person des bekannten Klaviervirtuosen Josef Sliwinski gesichert, der, wie verlautet, mit der nächsten Saison seine Lehrtätigkeit beginnt. Carl Waack

ROTTERDAM: Der Gesangverein „Excelsior" hatte für sein letztes Konzert die Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach gewählt. Die Aufführung war von dem eifrigen und talentvollen Dirigenten Bernard Diamant vortrefflich vorbereitet. Von den Solisten ist C. van Vort (Utrecht) als Jesus zu nennen; von den Damen van Linden v. d. Heuvell (Sopran) und Lotte Roosing (Alt) befriedigte letztere am meisten. Der Löwenanteil am Gelingen des Abends gebührt aber unstreitig dem Chor. Otto Wernicke

SCHWERIN: Als bemerkenswerte Neuheit kam im fünften Orchesterkonzert im Hoftheater erstmalig Bruckners VII. Symphonie zur Aufführung. Das bedeutende Werk mit seiner grausamen Länge weckte zunächst in seiner Gesamtheit keinen tieferen Eindruck und warmes Geniessen, aber die bestrickende Schönheit des Adagio versetzte doch die Hörer in eine gehobene Stimmung. Sehr schön gelang unter Paul Prills Leitung die Wiederholung des „Don Juan" von Strauss. Kammersänger Lang erfreute durch den stimmungsvollen Vortrag des Liederzyklus „An die ferne Geliebte" von Beethoven. — Professor Lutter und Frau brachten in einem eigenen Konzert eine Reihe verschiedener Klavierwerke in vortrefflicher Ausführung. Fr. Sothmann

SONDERBURG: An Neuheiten brachte der unter der Leitung von Dr. Hermann Stephani stehende Musikverein im vergangenen Winter u. a. Wolf, Letzte Bitte; Herzogenberg, Gesangsquartette „Meeresleuchten" und „Nachtlied" von Hebbel; Gesänge von Walter Niemann. Erstmalig wurde der „Messias" aufgeführt; dieses Werk gelangte als erstes derartiges Volksoratorienkonzert von Schleswig-Holstein am 2. April bei vollkommen freiem Eintritt, Text und Programm und freiwilliger Kollekte zur Kostendeckung mit erfreulichstem Erfolg zur Wiederholung. H. S.

STRASSBURG: Die beiden letzten Abonnementskonzerte leitete statt des erkrankten Stockhausen der erste Theaterkapellmeister Gorter, mehr Verstands- als Gefühlsmusiker, nicht ohne etwas Neigung zum Robusten, Metronomhaften, darunter manchmal die Seele des Tonstücks ein wenig leidet. An Novitäten gab's G. Schumanns geistreiche „lustige Variationen", sowie — zum erstenmal! — eine Brucknersymphonie,

die glanzvoll-mächtige E-dur. — Thibaud vereinigt wie wenige in seinem Geigenton Fülle und Weichheit. Auch die Cellistin Suggia gehört zu den ersten ihres Fachs; Agnes Hermanns Mezzosopran besticht mehr durch Stimmglanz als durch Innerlichkeit. — Im Tonkünstlerverein interessierte Marie-Luise Ritter (Paris) auf einem Gaveau-Flügel. — Prof. Münch brachte glanzvoll die Johannispassion heraus (nur der Eingangschor missriet etwas); unter den Solisten ragte hervor Fritz Haas (Bass) und G. Walter, als Oratorientenor weit bedeutender, wie als Liedersänger, wo er in einem Schubertabend (neben der trefflichen hiesigen Pianistin Elsa Haas) ziemlich monoton gewirkt hatte. — Erstes elsass-lothringisches Musikfest (20.—22. Mai). Die Idee einer solchen Veranstaltung auf reichsländischem Boden lag schon lange in der Luft. Dem hiesigen Konzertbureau Salter gebührt das Verdienst, sie realisiert zu haben. Unter regster Anteilnahme von Eingeborenen und Eingewanderten sind die drei Festtage in dem prächtigen Sängerhaussaal vorübergerauscht, und mögen, wie es beim ersten Male wohl schwer vermeidlich, noch nicht alle Faktoren so ganz „geklappt" haben, so kann das Festkomitee im ganzen doch einen vollen Erfolg verzeichnen. — Von einem grossen Oratorienabend hatte man leider abgesehen. Dafür stand im Mittelpunkt des ersten Konzerts ein Fragment aus César Francks hier schon bekannten Béatitudes, dem klangvoll-prächtigen Meisterwerk des spätgewürdigten Pariser Tonsetzers, das nur manchmal die vom französischen Pathos scheinbar unzertrennlichen Züge der Larmoyanz trägt. Chevillard (Paris) dirigierte das Werk seines Lehrers mit Hingabe, desgleichen Charpentier's mir höchst unsympathische „Impressions d'Italie", die zum grössten Teil doch nur Orchesterklexe sind. — Richard Strauss, der stark abgespannt schien, wusste die weichromantischen Züge der Oberon-Ouvertüre nicht recht zu treffen, besser die heroischen, sowie die Meistersingerschlusszene, wo nur seine Steigerungen leider zumeist auf Tempobeschleunigungen herauskamen, zu denen er überhaupt neigt. Am feinsinnigsten dirigierte er das Mozart-Konzert, das Marteau am zweiten Abend entzückend geigte, am schwungvollsten seine Domestica, für hier Erstaufführung. Man bewunderte wieder die Blüten zarter Lyrik und glühenden Aufschwungs, die Pracht des Orchesterkolorits, stösst sich aber an der Inkongruenz zwischen Sujet und aufgewandten Mitteln und seufzt, was für ein köstlicher Musiker doch Strauss sein könnte, wenn er seine störenden Programmätzchen und seine Selbstbeweihräucherung weglassen wollte! Dass mit einer Probe das Werk nicht ganz nach des Autors Wunsch herauskam, ist nicht schuld des Orchesters, das, auf über 100 Musiker, teilweise durch auswärtige Kräfte (Sologeige: A. Kossmann-Amsterdam) verstärkt, sonst seine Pflicht tat, und unter Mahler, der eine Woche lang geprobt, so gut wie einwandfrei spielte. Auf diesen fielen überhaupt die Hauptehren des Festes, wenn auch nicht so sehr auf den Komponisten. Denn sein vorgeführtes Schmerzenskind, die V. Symphonie, ist doch nur bessere Kapellmeistermusik. Ein banaler Trauermarsch („Auf den Tod eines schlechten Kapellmeisters") mit stürmisch-wildem Nachwort, ein Scherzo mit variierten „Fledermaus"-Motiven, ein unangenehm-süssliches Adagio und, die Krone des Ganzen, ein grosszügig-kontrapunktiertes Finale, aber alle Linien unendlich wiederholt und dick mit Blech unterstrichen: alles ist Kunst, raffinierte Kunst — wie ein Strauss künstlicher Blumen (wogegen Rich. Strauss vielmehr ein „Maler" ist)! Aber Hut ab vor dem Dirigenten, der den Schlussatz der „Neunten" so erleben liess! Das war Geist von Beethovens Geist! Warum aber das I. Allegro nicht Maestoso, das $^{3}/_{4}$ Scherzo so behäbig, das Adagio durch Übereilung so wenig differenziert? Der kleine schwarzmähnige Meister mit der funkelnden Brille, der auch noch die Coriolanouvertüre und das G-dur-Konzert des III. Beethovenabends musterhaft interpretiert hatte, war Gegenstand für Strassburg ausserordentlicher Huldigungen. Busoni spielte das Konzert mit bemerkenswerter Weiche und Eleganz. Die Gesangs-

solisten konnten nicht in allen Stücken befriedigen, zum Teil, weil sie nicht an richtiger Stelle standen. Felix v. Kraus, dem trefflichen Meistersinger, liegt die Sachspartie entschieden zu hoch, auch singt er leider mehr ins Notenblatt als ins Publikum. Mehr im Element war er in der IX. Symphonie. Wozu aber die Textänderung im Eingangsrezitativ? Beethoven hat doch sicher gewusst, dass der Sänger in der Koloratur atmen muss! Der seelenvolle Alt seiner Gattin gefiel sehr, besonders in der Brahms-Rhapsodie, die Prof. Münch, der einzig beteiligte Einheimische (Stockhausen war durch Krankheit verhindert), geschmackvoll dirigierte. Temperament und schöne Mittel wies Maikki Järnefelt (Sopran) auf, die sie nur manchmal zu gewaltsam gebraucht. Vortrefflich lag ihrer Natur daher die Ballade „Fährmanns Bräute" ihres finnischen Landsmannes Sibelius mit ihrer nordisch-elementaren Tonmalerei; ihr Gatte sekundierte stilvoll am Dirigentenpult. Ludwig Hess mag ein guter Vertreter modernen Sprechgesangs sein; im Beethoven-Zyklus „An die ferne Geliebte" zeigte er aber einen für die Lyrik so unbrauchbaren unsteten Ton und teilweise breiige und unedle Tongebung, dass trotz der musterhaften Diktion der rein vokale Eindruck teilweise ein peinlicher war. Auch Jörns (Walther Stolzing) helles Organ konnte wegen seiner Flackrigkeit nicht ganz befriedigen. Von den Pariser César Franck-Sängern zeigt Cazeneuve einen sympathisch-weichen, manchmal etwas flach-nasalen Tenor, während der etwas gepresste Bass des anscheinend indisponierten Daraux nur mässig gefiel Der Sopranpartie der Neunten entledigte sich Johanna Dietz hinlänglich, wenn auch etwas opernhaft. Der Chor war gut, unter Chevillard etwas schwankend, am besten unter Mahler, nur, da nicht hinlänglich „gesiebt", nicht so klangvoll, wie der Zahl (250) hätte entsprechen sollen. — Die Beteiligung und Begeisterung des Publikums überstieg alle Erwartungen, so dass das Fest als bleibende Institution gesichert scheint. Jedenfalls bedeutet es einen erfreulichen Aufschwung in dem sonst ziemlich stagnierenden Kunstleben Strassburgs, dem es erwünschterweise einen Masstab höherer Kunst vorgehalten hat. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Pohlig führte im letzten Abonnementskonzert Haydns „Jahreszeiten" auf. In einem Kammermusikabend Wendlings begleitete er als Pianist phantasievoll das Trio Beethovens, Werk 70, 1; das B-dur Quartett, herrlich wiedergegeben, war neben den Böhmen das einzige von Beethovens letzten Quartetten in diesem Winter. — Seit Jahren vorbildlich sind die Programme des Orchestervereins: Rückbeil brachte auch Götz' F-dur Symphonie, der man weiteste Verbreitung schuldet; denn zwischen Beethoven und Bruckner ist kein Überfluss an guten Symphonieen. Tschaikowsky, dessen Sechste Schneevoigt aus München aufführte, ist alles, nur kein Symphoniker; bedauerlich, dass die Reiseprogramme des Kaimorchesters aufs grosse Publikum zu viel Rücksicht nehmen müssen. Karl Grunsky

WARSCHAU: Die politischen Zustände lenken die allgemeine Aufmerksamkeit von Kunstangelegenheiten ab. Doch kommentiert man vielfach den Rücktritt E. Mlynarski's vom Posten des musikalischen Leiters der hiesigen Philharmonie. Das Ereignis, das auf Zwistigkeiten mit der Administration dieses Kunstinstitutes zurückzuführen ist, erweckt lebhaftes Bedauern über einen derartigen Entschluss des eminenten Künstlers. Roman Statkowski

WIESBADEN: Die Hofkapelle beschloss den Reigen ihrer dieswinterlichen Konzerte mit einer sehr gelungenen Aufführung von Beethovens IX. Symphonie unter Mannstädts Führung. Wäre es nur etwas besser um die Akustik im Theater bestellt! Das Orchester klingt oft nur wie aus der Ferne. Sehr schön wirkten die Solostimmen; am schönsten: der mühelos und weich quellende Hoch-Sopran von Helene Günter (Berlin). — Im Kurhaus wurde das Schlusskonzert von Arthur Nikisch geleitet, dessen eigenartig energische Direktion wie immer suggerierend auf Orchester und Publikum wirkte.

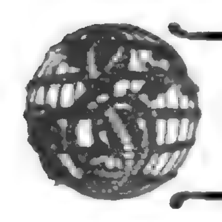
Das Programm brachte nur ältere bekannte Werke. — Im Quartettverein Nowack-Brückner fand ein neues Klavierquartett op. 33 von Richard Frank-Kassel sehr sympathische Aufnahme. Der Komponist selbst entfaltete am Klavier rühmliche Tätigkeit. Das formell abgerundete Werk darf als ein feingestimmter Nachklang der edelsten Romantik gelten. — Als jüngster Geigenvirtuos erregte Kun Arpad allgemeines Aufsehen: wie fixfingerig, wie volltönig, und dabei wie musikalisch — das Spiel dieses blassen kleinen Wunderknaben! Otto Dorn

WÜRZBURG: Der Franziskaner-Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn wählte zur Uraufführung seines Oratoriums „Das letzte Abendmahl" die Kgl. Musikschule Würzburg aus, deren Leitung ja seit langem den Ruf für „freundlich aufgefasstes Neue" geniesst. Der Erfolg gab der Wahl recht. Das Werk, so asketisch streng es in der Auffassung und so knapp es im Aufbau ist, erzielte bei der Aufführung am 24. Mai in der K. Universitätskirche, dem majestätischen Renaissancebau des grossen Fürstbischofs Julius, eine tiefgreifende Wirkung, die vor allem auf dem rein kirchlichen Charakter der Musik beruht. Trotz der starren Anlage des Werkes in zwei Teilen — „cena legalis" (das alttestamentliche Paschah) und „cena eucaristica" (das neutestamentliche Abendmahl) —, deren einzelne Partieen genau korrespondieren, ist die Berechnung der Effekte im grossen Kirchenraum und die reiche Abwechslung der Stimmung doch ganz offensichtlich. Ergreifende Momente sind namentlich die feierlichen Männerchöre mit dem eingeflochtenen mystischen Altsolo, dann die Feier der Abendmahlseinsetzung, wo nach dem freien Rezitativ der Einsetzungsworte der Chor erst in einfachen Terzengängen, dann unisono die Anbetung verkündet und plötzlich von der Höhe wie ein Engelchor das „Ave corpus Christi" von Frauenstimmen erklingt. Mehrfach sind in dem Werke auch altkirchliche Motive verarbeitet, so aus dem gregorianischen Choral, ferner die hebräische Versöhnungsfest-Melodie „Kol nidre". Dr. Kliebert leitete die nahezu 400 Chor- und 80 Orchesterkräfte — für hiesige Verhältnisse eine ungewöhnlich starke Besetzung — mit der ihm eigenen Spannkraft. Als Solisten waren beteiligt Marie Berg-Berlin, Agnes Leydhecker-Strassburg, Hans Thomaschek-Prag und Dr. Engelhardt-Würzburg. Als Schluss des Kirchenkonzerts wurde noch das grosse „Te deum" Bruckners zugefügt. Dr. Kittel

ZABERN i. E.: Die Stadt der Gräfin von Saverne und ihres getreuen Knechtes Fridolin brachte zur Schillerfeier Bruchs „Glocke" durch einen aus dieser Veranlassung zusammengetretenen Chor von 80 Mitgliedern unter der temperamentvollen Leitung des Hauptlehrers Theobald Andres mit Fritz Haas-Karlsruhe (Meister), Hans Schlitzer-Strassburg (Tenor), Bertha Adels von Münchhausen (Alt) und einer einheimischen Kunstfreundin für die Sopranpartie sowie der Infanteriekapelle No. 99 zu glänzender Aufführung. Hermann Neitzel

ZÜRICH: Soeben schliesst die eigentliche Saison mit einer grossartigen Ovation für Friedrich Hegar. In seinen populären Symphonieabenden hatte er eine Revue der modernen Produktion veranstaltet in Gegenüberstellung von klassischen deutschen Symphonieen, um deren Übergewicht neben der Inferiorität der heutigen Leistungen recht zum Bewusstsein zu bringen. Siegmund von Hausegger dirigierte am Schlussabend seinen „Wieland der Schmied" selbst, wurde aber mehr um seiner Orchesterleitung willen applaudiert, wie ja auch die aus den Abonnementskonzerten wiederholte Strausssche „Domestica" viele Opposition in der Schweiz erfährt. Wahrhaftig bedeutend war das Orchester und aus ihm hat Gottfried Angerer für seine aufblühende Musik-Akademie einige erste Kräfte als Lehrer gewonnen. W. Niedermann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Köln, Moskau, Philadelphia, San Francisco (Oper); Bonn, Boston, Chicago, Cincinnati, Dortmund, Freiburg i. B., Hagen i. W., Insterburg, Moskau, Oldenburg, Philadelphia, San Francisco, Sondershausen, Worms (Konzert).



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Albert Schweitzer: J. S. Bach le musicien-poète. (Mk. 8.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Prof. Dr. Wolfgang von Oettingen: Die Schicksale der Künstler. Festrede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers, gehalten am 27. Januar 1905. Verlag: E. S. Mittler & Sohn, Berlin.

Stewart Macpherson: Praktische Harmonielehre. Ins Deutsche übertragen von Joh. Bernhoff. (Mk. 3,50.) Verlag: Jos. Williams, Limited, London.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redigiert von R. Heuberger. II. Jahrgang. Verlag: Carl Fromme, Wien und Leipzig.

Gustav Baldamus: Elementartheorie für den Musik- und Gesangsunterricht. (Mk. 0,50.) — Gesangübungen zur Erlernung des Vomblattsingens. (Mk. 0,80.) Selbstverlag.

Joh. Chr. Scherf: Einsame Gänge. Gedichte. (Mk. 2.) Verlag: Georg Merseburger, Leipzig.

Bonifaz Kühne: Gesanglehre für schweizerische Volksschulen. I. Heft. (Mk. 0,60.) Verlag: Orell Füssli, Zürich.

Wie studiert man Musikwissenschaft? Von einem Musikhistoriker. (Mk. 1,20.) Verlag: Arthur Rossberg, Leipzig.

J. G. Prod'homme: Hector Berlioz 1803—1869. (Fr. 5.) Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

MUSIKALIEN

Peter Cornelius: Lieder, Duette, Chöre, Gemischte Chöre, Requiem. Im Auftrage seiner Familie erstmalig herausgegeben von Max Hasse. (Jedes Lied mit deutschem und englischem Text Mk. 0,30, jeder Chor Mk. 0,50, Requiem Mk. 2.) — Original-Ouvertüre h-moll zum „Barbier von Bagdad". (Partitur Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Felix Weingartner: Zwei Gesänge für achtstimmigen Chor und Orchester. op. 38. No. 1. Traumnacht. (Klavierauszug Mk. 2.) Ebenda.

Granville Bantock: Five Ghazals of Hafiz for Baritone. (Mk. 5.) Ebenda.

Gerhard Schjelderup: Drei Lieder im Volkston. (à Mk. 1.) Ebenda.

Franz Schubert: Des Tages Weihe. Festhymne op. 146. Für Soli, Chor und kleines Orchester bearbeitet von Ernst Naumann. (Partitur Mk. 2.) — Szene im Dom aus Goethes „Faust" für 2 Solostimmen und Chor mit Klavierbegleitung. Mit Orchesterbegleitung. Eingeleitet von Ernst Naumann. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.

Jules J. Major: Concerto a-moll pour le Violoncelle avec accompagnement d'orchestre. op. 44. (Piano et Violoncelle Mk. 7.) Ebenda.

G. F. Händel: Werke für Orchester. Orgel-Konzert No. 4 bearbeitet von Max Seiffert. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.

Oskar Fried: Adagio und Scherzo für Blasinstrumente, zwei Harfen und Pauken. (Partitur Mk. 9.) Ebenda.

Adolf Wallnöfer: 30 neue Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Fünfter Band. (Mk. 4,50.) Ebenda.



Salonmusik. Ausgewählte Klavierwerke neuerer Komponisten. Neue Folge. (Mk. 3.) Ebenda.

L. Ramann: Erste Elementarstufe des Klavierspiels. (Mk. 3.) Ebenda.

Paul Hassenstein: 18 leichte Bearbeitungen aus bekannten Opern für Harmonium-Solo. (à Mk. 1.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

L. van Beethoven: Sonates pour Piano. Nouvelle Edition par Adolphe F. Wouters. op. 90. (Mk. 2.) Ebenda.

Frank Howgrave: Toccata für Klavier. (Mk. 2.) Ebenda.

Franz Liszt: Prometheus. Symphonische Dichtung. Bearbeitung zu zwei Händen von August Stradal. (Mk. 3.) Ebenda.

Jules J. Major: IV. Symphonie pour grand Orchestre (fis-moll). op. 40. (Arrangement pour Piano à 4 mains, Mk. 7.) Ebenda.

Otto Barblan: Der 117. Psalm für Doppelchor a cappella. op. 12. (Partitur Mk. 2.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Theodor Müller-Reuter: Herbst. Ein Zyklus von 5 Gesängen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 26. (Mk. 3.) Verlag: F. Schuberts Musikalienhandlung, Krefeld.

Georg Stolzenberg: Neue Dichter in Tönen. Erste Reihe. (Mk. 4,50.) Verlag: Dreililien, Berlin.

Wilhelm Berger: Neun einfache Weisen mit Klavier. op. 87. (Mk. 2.) — 6 Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 90. (Mk. 2,50.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

S. Lebert und L. Stark: Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht. Neu bearbeitet von Max Pauer. Zweiter Teil. 26. Aufl. (Mk. 8.) Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin 1904.

Jos. Wilh. von Wasielewski: Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts gesammelt und herausgegeben. Neuer mit einem Inhaltsverzeichnis versehener Abdruck. Verlag: Leo Liepmannsohn, Berlin.

B. Solotarjóff: Quartett in D für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. op. 13. (Mk. 11.) Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Henryk Melcer: Concerto pour Piano et Orchestre en mi-mineur. (Piano solo avec Piano d'orchestre Mk. 10.) — Variations sur un thème de St. Moniuszko „Le cosaque" pour Piano. (Mk. 2.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Mili Balakirew: Musik zu Shakespeares „König Lear" für grosses Orchester. (Klavierauszug zu vier Händen Mk. 6.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

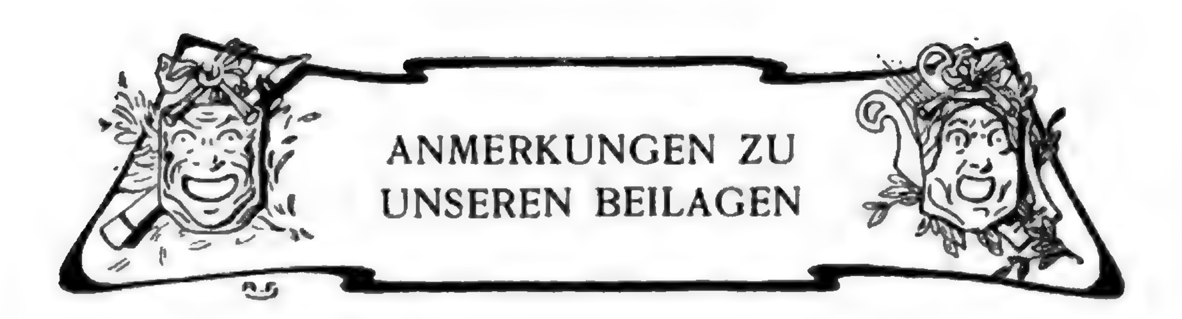
A. Kopylow: Musikalische Bilder aus dem Kinderleben. 14 kleine Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen. op. 52. (Heft I und II à Mk. 2,50.) Ebenda.

Pierluigi da Palestrina: Ausgewählte vierstimmige Messen (1. Band) in moderner Partitur redigiert von Hermann Bäuerle. Messen: „Jesu nostra redemptio." — „Emendemus." — „Iste Confessor." (à Mk. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel Leipzig.

Carl Loewe: Balladen und Gesänge. Gesamtausgabe herausgegeben von Dr. Max Runze. Bd. XVI. Liederkreise. (Mk. 3.) Ebenda.

Felix Weingartner: Sturm-Hymnus. Für achtstimmigen Chor und Orchester. op. 38 No. 2. (Klavierauszug Mk. 2,50.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



Die Reihe unserer Beilagen eröffnet das Porträt von Nikolai Rubinstein (geb. 2. Juni 1835), dem Gründer und langjährigen Direktor des Moskauer Konservatoriums, in welcher Stellung er sich um das Musikleben Moskaus hohe Dienste erwarb. Als Pianist wird Nikolai Rubinstein seinem älteren Bruder Anton vielfach gleichgestellt, als Dirigent war er unstreitig bedeutender. Wie uns aus Moskau mitgeteilt wird, ist die Vorlage, nach der unser Bild gefertigt ist, eine Rarität.

Zur Erinnerung an den 100. Todestag (28. Mai) von Luigi Boccherini, der besonders das Feld der Kammermusik und der Symphonie bebaute und hierbei eine bemerkenswerte und fesselnde Individualität bekundete, bringen wir sein Bild nach einem alten Stich. Boccherini hat nicht weniger als 91 Streichquartette und 125 Streichquintette, 54 Streichtrios, 12 Klavierquintette, 16 Sextette, 2 Oktette, Violinsonaten, 20 Symphonieen herausgegeben, daneben viele Kirchenmusikwerke, 2 Oratorien und eine Oper. Er ist unverdientermassen in völlige Vergessenheit geraten. Am 28. Mai wurde übrigens am Geburtshause des Komponisten in Lucca eine Gedenktafel angebracht.

Zum Artikel von Hugo Conrat gehört das Porträt des am 3. Juni 1875 verstorbenen „Carmen"-Schöpfers Georges Bizet nach einem schönen Stich von Burney.

Als Illustration des Gedenkblatts von Erich Kloss folgt das Bild des am 24. April verschiedenen Chorleiters der Bayreuther Festspiele Prof. Julius Kniese.

Die Vorlage unseres Porträts der jüngst verstorbenen Sängerin Natalie Frassini (vgl. „Die Musik", Jahrg. IV, Heft 15, S. 214), eine seltene Lithographie von Ed. Ritter-Hamburg, verdanken wir Herrn Geheimrat H. Theinert-Berlin.

Es folgt das Bild von Leopold Auer (geb. 7. Juni 1845 zu Veszprém in Ungarn), einem der ausgezeichnetsten lebenden Geiger (seit 1868 in Petersburg). Die vorzügliche Photographie, nach der das Bild gefertigt ist, stammt aus dem Atelier der Hofphotographen Rentz & Schrader-Petersburg.

Am 24. Juni 1705 wurde in Neapel der berühmte Sänger (Kastrat) Carlo Broschi (Farinelli) geboren, für dessen Porträt wir einen wundervollen alten Stich von J. Wagner nach dem 1735 entstandenen Gemälde von Amiconi benutzten.

Als Nachtrag zu dem Aufsatz „Bedeutende amerikanische Komponisten" von Henry T. Finck im Amerika-Heft (Jahrg. IV, Zweites Maiheft) folgen zum Schluss die Bilder von Arthur Foote, George W. Chadwick und Horatio Parker.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES VIERTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1904/5)

Abbe, Prof., 66.
Abele, Max, 451.
Abendroth, Hermann, 290. 453.
Abraham, O., 204.
Abt, Franz, 300.
Ackermann, Alfred, 141.
Adels v. Münchhausen, Bertha, 461.
Afferni, Ugo, 214. 290. 453.
Afferni-Brammer, M., 453.
Affre (Sänger) 443.
Akté, Aïno, 54. 440.
Albeniz, Pedro, 456.
d'Albert, Eugen, 56. 62. 72. 76. 79. 234. 248. 294. 301. 302. 366. 403.
Albert, Heinrich, 39.
Alberthal (Sänger) 54.
Aldrich 228.
Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 135.
Alexis, Willibald, 188.
Alföldy, Irene, 443.
Alger, Gertrud, 298.
d'Almayne & Co. 29.
Alten, Bella, 54.
Altmann, Wilhelm, 171. 173.
Altmann-Kuntz, Margarethe, 77. 78.
Altschuler, Modest, 246. 301. 302.
Amani 454.
Amiconi 464.
Anders 344.
d'Andrade, Francesco, 69.
Andreae, Volkmar, 57. 62. 137.
Andres, Theobald, 461.
Angerer, Gottfried, 123. 461.
Angerer, Luise, 67.
Ankenbrank (Sänger) 455.
Anna Amalia, Herzogin v. Sachsen-Weimar, 224 (Bild).
Anselmi (Sänger) 443.
Ansorge, Conrad, 57. 134.
Apthorp 228.
Arbos, Kplm., 453.
Arens, F. X, 246. 301. 302. 304.
Arenski, A. S., 301.
Aristophanes 231.
Aristoxenos 204.
v. Arnim, Bettina, 17. 18.
Arnold, Richard, 245.
Arnold, Victor, 304.
Arnoldson, Sigrid, 55. 443.
Arpad, Kun, 457. 461.
Aschaffenburg, Alice, 450.
Astorga, Emanuele, 141.
Astruc & Co. 47.
Atherton 228.
Atkinson 228.
Auber, D. E., 80.
v. Auer, Leopold, 68. 75. 137. 289. 464 (Bild).
Auerbach, Berthold, 218. 388.
Tor Aulin-Quartett 77.
Avenarius, Ferdinand, 384.
Averkamp, Anton, 136.
Bach, Christoph, 299.
Bach, Joh. Chr., 72. 135.
Bach, Joh. Seb., 15. 16. 59. 60. 62. 72. 74. 78. 115. 130. 131. 133. 135. 136. 139. 142. 143. 221. 222. 229. 242. 298. 301. 337. 365. 380. 382. 383. 402. 417. 419. 420. 421. 444. 446. 447. 448. 450. 453. 454. 455. 457. 458.
Bach, Ph. E., 15. 195.
De Backer (Sänger) 49.
Backhaus, Wilhelm, 296.
Bader, Karl Adam, 80 (Bild).
Bahnsen, Julius, 141.
Baldreich, Gottfried, 126.
Balling, Michael, 67.
Bailly, L., 132.
Balta, Carl, 125.
Band, Erich, 48. 129. 141.
Bandler, Rudolf, 125.
Barbi, Alice, 143.
Barblan, Otto, 137. 207.
Barcewicz, Stanislaw, 139.
Bärmann, H. J., 87.
Barmas, Issay, 437.
Barnekow, Christian, 452.
Barth, Marie, 71.
Barthsche Madrigalvereinigung 222.
Bartram, Robert, 52.
Baruch, Dr., 266.
v. Bary, Alfred, 126.
Basil, Hans, 442. 454.
v. Bassewitz, Frl., 446. 449.
Batka, Richard, 56. 222.
Bataille (Vokalquartett) 456.
Battisti, Franz, 52.
Battistini (Sänger) 443.
Battke, Max, 436.
Bauer, Harold, 58. 74. 136. 140.
Bauer, Paula, 130.
Baumbach, Rudolf, 243.
Baur, Clara, 62.
Baxter, David, 294.
Bayrhoffer 112.
Becker, Albert, 448.
Becker, Carl, 68.
Becker, C. J., 32.
Becker, Fritz, 135.
Becker, Hugo, 66. 453.
Becker, Julius, 32.
Bedetti (Cellist) 223.
Beermann-Lötzler 454.
van Beethoven, Ludwig, 14 ff (B. im eigenen Wort). 21. 36. 37. 48. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 63. 64. 65. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 78. 80 (Bild). 100. 117. 124. 127. 131. 132. 134. 135. 136. 137. 138. 142. 148. 220. 221. 223. 230. 237. 262. 294. 295. 296. 297. 298. 300. 301. 303. 337. 365. 370. 380. 382. 402. 409. 413. 419. 421. 430. 436. 444. 445. 446. 449. 450. 451. 452. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460.
de Befve (Pianist) 299.
Begas (Maler) 224.
Begue (Sänger) 54.
Behn, H., 36.
Behr, Therese, 63. 68. 124. 135. 445.
Behrens, Max, 132.
Beidler, Franz, 296.
Beier, Franz, 67.
Beljajew, M. P., 456.
Bellovics, Kplm., 61.
Bellwidt, Clara, 52.
Bendl, Karl, 141.
Bengell, Else, 449.
Benoit, Peter, 251.
de Béranger, P. J., 346.
Berber, Felix, 66. 71. 142.
Berg, Marie, 461.
Berger, Wilhelm, 64. 65. 67. 431. 446. 447. 448. 449.

Bergmann, Carl, 247. 248. 304.
Bergner, Fritz, 247.
Bernhardt, August, 289.
Bernhard, Erbprinz v. Sachsen-Meiningen, 188.
Bernhoff, J., 39.
Béri, Géza, 50.
Berliner Kammermusikvereinigung 136.
Berliner Vokalquartett 66.
Berlioz, Hector, 56. 57. 59. 60. 61. 62. 73. 75. 105. 131. 135. 136. 140. 141. 143. 144. 223. 236. 262. 263. 294. 297. 401. 402. 413. 444. 446. 449.
Bernard 17.
Bernouilli, Eduard, 39.
v. Bernuth 291.
Berny, Elsa, 222.
Bertram, Douglas, 57.
Besserer, Erika, 221.
Betz, Franz, 398.
Biedermann, Prof., 66.
Bielschowsky 429.
Bierbaum, O. J., 79. 281.
Bilse, Benjamin, 247.
Binder, Fritz, 135.
Birgfeldt, Klara, 382.
Birnbaum, Alex. Z., 220.
v. Bismarck, Otto, 259. 362.
Bispham, David, 62. 75. 252f. 304 (Bild).
Bizet, Georges, 130. 131. 136. 227. 263. 297. 406ff (G. B. als Lehrer. I.). 464 (Bild).
Blanc, Eléonora, 73.
Blanchet, E., 70.
Blass, Arthur, 71.
Blass, Robert, 54. 252.
Blauvelt, Lillian, 76. 252.
Blech, Leo, 49. 55. 128. 141. 443. 457.
Blitz, David, 74.
Bloch'scher Gesangverein 59.
Bloomfield-Zeisler, Fannie, 59. 76. 253. 304 (Bild).
Blume, Emil, 65.
Blumenfeld, Felix, 289. 456.
Boccherini, Luigi, 444. 464 (Bild).
Bochnicek (Sänger) 50.
Böcklin, Arnold, 37.
Boehe, Ernst, 75. 142. 384. 451.
Boëllmann, Léon, 303.
Boema (Sängerin) 299.
Bohlmann, Theodor, 62.
Böhm, A. W., 224.
Böhme, J. A., 180.
Bohn, Emil, 133.
Boito, Arrigo, 52.
Bolinder, Oskar, 290.
Bollinger 224.
Bolska (Sängerin) 444.
Bonaventure, Arnaldo, 123.
v. Bööcke 458.
v. Booth, Otto, 295.
Borck, Helene, 134.
Born, Baronin, 15.
Börner, C. G., 124.
Borodin, Alexander, 60. 138. 298. 301. 454.
Boronat, Olympia, 443.
Borwick, Leonard, 70.
van Bos, Coenraad, 454.
Bösendorfer, Ludwig, 213.
Bosetti, Hermine, 442. 453. 455.
Bossi, Enrico, 382. 450. 453. 454.
Bostoner Quartett 301.
Bötel, Heinrich, 51.
Bottoms (Sänger) 297.
Boxall, Douglas, 62.
Brabetz 222.
Brahms, Johannes, 41. 56. 57. 59. 61. 64. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 131. 132. 135. 136. 138. 139. 140. 142. 148. 221. 237. 294. 295. 297. 298. 301. 366. 401. 403. 404. 419. 444. 445. 446. 449. 450. 451. 453. 454. 455. 457.
Bram-Eldering 66. 67.
Bramsen, Henry, 221.
Branco, Rudolf, 449.
Brandes, Friedrich, 136.
Brandes, Margarete, 442. 454.
Brandstaeter, F. A., 180.
Brauer, M., 66.
Bräuninger, Karl, 67.
Brause, Hermann, 382.
v. Breadalbane, Marquis, 144.
Brecher, Gustav, 127.
Breitenfeld, Richard, 379.
Breitkopf, Chr. Gottl., 416.
Breitkopf & Härtel 107. 178. 182. 185. 230. 239. 252. 351. 416. 438 (Mitteilungen No. 81).
Bremer, Anni, 133.
Brendel, Franz, 113. 425.
Brendel, Oswald, 111.
v. Brennerberg, Irene, 58.
Brennert, Hans, 50. 379. 426.
Bret, Gustave, 223.
v. Breuning, Gerhard, 14.
Bréval, Lucienne, 442.
Brieger, Eugen, 58.
Briesemeister, Otto, 379. 381.
Brode, M., 68.
Brode-Quartett 68. 452.
Brodmann, Nelly, 379.
Brodsky, Adolf, 245.
Brombaro (Sänger) 443.
Broschi, Carlo, 464 (Bild).
Brown, Appleton, 230.
Bruch, Max, 66. 67. 130. 223. 224 (Bild). 248. 294. 299. 300. 403. 445. 454. 461.
Bruckner, Anton, 35f. 70. 71. 116. 134. 143. 366. 403. 445. 446. 451. 453. 458. 460.
Brückner, O., 300. 461.
Bruel, Jeanne, 137.
Bruneau, Alfred, 128.
Brüning 300.
Brunotte, Alma, 451.
Bruns, Heinrich, 66.
Buck, Rudolf, 384 (Bild).
Buhmann, K. F., 124.
Bulle, H., 384.
v. Bülow, Hans, 9. 90. 117. 234.
Buiss, Paul, 191.
Bundfuss, F., 57.
Buonamici, Carlo, 59.
Burchardt, Marga, 49. 441.
Burdett 228.
Bürgel, Konstantin, 57.
Bürger, Anton, 125.
Bürger, G. A., 177. 178. 183. 441.
Burgmeier, L., 70.
Burgstaller, Aloys. 54. 426.
Burkert, Otto, 134.
Burmester, Willy, 453. 457.
Burney, E., 464.
Burns, Robert, 422. 423.
Burrian, Karl, 51.
Busjäger, Marie, 450.
Busoni, Ferruccio, 57. 72. 74. 459.
Buths, Julius, 63.
Büttner, Max, 67. 130.
Buxton, E., 30.
Byrd, William, 74.
de Cabezon, Antonio, 456.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 480.
Caldara, Antonio, 446.
Campanari, Giuseppe, 303.
Campbell, Lucie, 254.
Capet, Lucien, 132.
Capoul, Victor, 48.
Carlén, Friedrich, 442.
Carmen Sylva 443.
Caron, Rose, 54.
Carré, Albert, 48.
Carreño, Teresa, 64. 130. 221. 223. 233. 236. 450. 451. 455.
Caruso, Enrico, 54. 127.
Casals, Pablo, 74. 444.
Cattier, E., 50.
Cavalieri, Lina, 442.
Cazeneuve, Emile, 65. 460.
de Cervantes, Miguel, 33. 34.
Chabrier, Emanuel, 220. 453.
Chadwick, George W., 241. 242. 243. 250. 304. 464 (Bild).
Chaigneau (Klaviertrio) 57.
Chamberlain, H. St., 172. 173. 344.
de Champs, Ettore, 439.
Chanter 297.
Chapman 262.
Charlotte, Prinzessin v. Preussen. 188.

Charpentier, Gustave, 73. 128. 445. 451. 459.
Charrey, René, 137.
Chausson, Ernest, 456.
v. Chavanne, Irene, 51.
Cherubini, Luigi, 15. 57. 135. 441.
Chessin, Alexander, 75. 457.
Chevalley, Heinrich, 291. 439.
Chevillard, Camille, 73. 131. 223. 453. 455. 456. 459. 460.
Chop, Max, 123.
Chop-Groenevelt, Cölestine, 454.
Chopin, Frederic, 62. 69. 72. 74. 129. 130. 140. 221. 231. 235. 237. 270. 296. 297. 298. 402. 408. 411. 446.
Christensen-Geelmuyden, Ida, 132.
Chrysander, Friedrich, 449. 457.
Cielewisz 458.
Ciuntu, Prof., 64.
Classen, José, 125.
Clemens, Georg, 441.
Clément (Sänger) 50.
Clementi, Muzio, 18.
Clutsam, F., 60. 298. 299.
Coën, Lina, 383. 449.
Coerne, Louis, 228.
Cohen, C., 139.
Cohn, Albert, 416.
Cohn, Prof., 133. 134.
Collignon (Sänger) 49.
Colonne, Edouard, 59. 73. 138. 223. 245. 456.
Columbus, Christoph, 258.
Conrat, Hugo, 415. 464.
Conried, Heinrich, 54. 127. 230. 262. 263. 264.
Constantino (Sänger) 443.
Converse, Fred. S., 59. 62. 228. 250.
Coomber (Sängerin) 293.
Corbach (Cellist) 453.
Cordes, Marie, 126.
Cornelius, Peter, 125. 148. 402. 444. 451.
Cortot, Alfred, 73.
Cossmann, Bernhard, 234. 250.
Coudert, Philippe, 303.
Cowen, F. H., 140.
Cramer, J. B., 15. 27.
Crickboom, M., 60.
Croissant, Ernestine, 379.
Cronberger, Wilhelm, 445.
Mc Cunn, Hamish, 297.
Cyriax (Sänger) 398.
Czerny, J., 382.
Czerny, Karl, 413.
Dado (Sänger) 52.
Dahn, Felix, 63.
Dalmatoff, Michael, 221.
v. Dameck, H., 301.
Damrosch, Frank, 246. 301. 303. 304.
Damrosch, Leopold, 229. 248. 261. 304.
Damrosch, Walter, 72. 245. 250. 261. 304.
Dante Alighieri 409.
Daraux, Paul, 73. 223. 460.
Dargomyschski, Alexander, 301.
Darier (Geiger) 132.
Darkow, Martin, 232.
Darmaud, E., 59.
Danbé, Kplm., 223.
David 59.
Davidsohn, H., 135.
Davies, Fanny, 223.
Davis, Yetta, 298.
Duval 54.
Deane (Sänger) 60.
Debussy, Claude, 62. 72. 74. 295. 451. 456.
Dechert, Hugo, 57. 221. 455.
Decken, Felix, 55. 444.
Degele, Eugen, 398.
Dehmel, Richard, 430.
Dehmlow, Hertha, 130.
Delisle, Hansi, 222.
Delius, Ilse, 132.
Delmas, Jean François, 443.
Delsarte, Ernesta, 52. 69.
Delune, Kplm., 60. 445.
Demuth, Leopold, 379.
Dessau, Bernhard, 69. 142.
Bernhard Dessau-Quartett 57.
Dessoir, Susanne, 69. 455.
Destinn, Emmy, 130. 217.
Deutrich, Johanna, 140.
Deutscher Tonsetzer, Genossenschaft, 212.
Diamant, Bernard, 458.
Dickens, Charles, 28.
Diehl, Karl, 454.
Dienel, Otto, 48. 437.
Dierich, C., 448.
Dierich, Franz, 142. 297. 380. 447. 457.
Dierich-Geyer, Meta, 380. 457. 448.
Dietz, Johanna, 380. 460.
Dillmann, Alexander, 455.
Diósy, Bertha, 50.
Dippel, Andreas, 54.
Distin, George, 144.
Distin, Henry, 144.
Distin, John, 144.
Distin, Theodore, 144.
Distin, William, 144.
Distin, W. H., 144.
v. Dittersdorf, Frhr. Karl, 63. 301.
Doebber, Johannes, 52. 65. 451.
v. Doenhoff, Albert, 301.
Doenges, Paula, 379.
v. Dohnanyi, Ernst, 61. 284. 452.
Döhler, Theodor, 106. 107.
Doninger, Lina, 51.
Döring, E., 446.
Döring, Frau, 446.
Dorn, Otto, 79.
Dorner (Dirigent) 455.
Dorré, Théa, 292.
Draeseke, Felix, 128. 135. 139. 141. 384.
Drescher, M., 131.
Dresel, Otto, 243.
Droescher, Georg, 127.
Drosdow, W., 456.
Dubois, Théodore, 455.
Dukas, Paul, 61. 62. 65. 74. 142. 449. 451.
Dumas, Alex., 216.
Dupuis, A., 50. 445.
Dürer, Albrecht, 365.
Dvořák, Anton, 41. 61. 62. 67. 70. 132. 135. 138. 140. 231. 232. 236. 237. 241. 248. 278. 300. 301. 302. 403. 445. 446. 449. 451. 452.
Dvořák, Magda, 445.
van Dyck, Ernst, 263.
Eames, Emma, 54. 252. 303.
Eaton, Mr., (Violine) 59.
Eaton, Mrs., (Klavier) 59.
Eck, Hermann, 130.
Eckermann, J. P., 156. 158. 171.
Ehlert, Louis, 234. 421. 424.
Ehrenbacher-Edenfeld, Paula, 78.
Eibenschütz, Riza, 51.
Eickemeyer, Willy, 136.
Eisert, A., 127.
Eitner, Robert, 38. 39.
Elgar, Edward, 62. 69. 70. 75. 78. 140. 294. 300. 445.
Elman, Mischa, 75. 296.
Elmhorst, Max, 440.
Elsenheimer, N., 62.
Elsmann, Adolf, 136.
Elson, Louis C., 241.
Elvyn, Myrtle, 446.
Emge, Hans, 133.
v. Ende, A., 232.
v. Ende, Herwegh, 301. 302.
Enesco, Georges, 223.
Engel, Wilhelm, 69.
Engelen (Regisseur) 49.
Engelhardt, Dr., 461.
Engelhardt, Eberhard, 446.
Engelhardt (Sänger) 398.
Engels, Elise, 57.
Englerth, Gabriele, 130.
Epstein, Richard, 214. 296.
Erbach, Christian, 39.
v. Erdmannsdörfer, Max, 214. 367.
v. Erdmannsdörfer, Pauline, 367.
Erler, Clara, 137.
Erler, Hermann, 112.
Ernst Alexander, Herzog von Württemberg, 214.
Ernst, Alfred, 247.

Ernst, H. W., 295.
Ertel, Paul, 384 (Bild).
Esberger, C., 57.
Espenhahn, Fritz, 124.
Essipoff, Annette, 289.
Ettinger, Rose, 67. 78. 134. 446. 448. 457.
Eulenburg, Ernst, 69.
Evers, Franz, 64.
Ewer & Co. 29. 30.
van Eweyk, Arthur, 63. 135. 299. 383. 445. 447. 448.
Eysler, Edmund, 443.
Faelten 234.
Fahr, Willy, 447.
Faliero-Dalcroze, Nina, 60. 70. 74. 143.
Falzari, Felix, 125.
Farrar, Geraldine, 252.
Fassbaender, Peter, 70.
Fauré, Gabriel, 59. 456.
Fauth, Albert, 457.
Favart 55.
Féart, Rose, 443.
Feinholz, Bertha, 298.
Fellner & Helmer 451.
Fenten, Wilhelm, 442. 449.
Ferchland, Helene, 67. 450.
Ferir, Emile, 301.
Ferrier, Ernst, 382.
Ferté 74.
Feustel, Friedrich, 396.
Février, Henry, 57. 74. 456.
Fiedler, E., 247.
Fiedler, Max, 60. 138. 291. 437. 456.
Finck, H. T., 250. 300. 464.
Fiqué, Herman, 144.
Firth Pond & Co. 273.
Fischer, E., 66.
Fischer, Franz, 215.
Fischer, Hugo, 66.
Fischer, Kuno, 169. 170.
Fischer, L. H., 39.
Fischer, R., 77. 449.
Fischer, S., 179.
Fischer (Sängerin) 131.
Fischer, Walter, 381. 437.
Fish-Griffin 299.
Fitelberg, Georg, 430.
Fitzau, Franz, 141.
Fitzner, Rudolf, 382.
Fitzner-Quartett 382.
Fladnitzer, Luise, 442.
Fleischer-Edel, Katharina, 294. 440. 442.
Fleischbauer, Helene, 446.
Flitner 68.
Floch, Siegfried, 281.
Foll, F., 116.
Foote, Arthur, 228. 242f. 250. 304. 464 (Bild).
Forchhammer, Ejnar, 64. 79. 379. 447.
Forrest, Ada, 298.
Förstel, Gertrud, 129.
Förster, Hermine, 52.
Förster, Josef B., 141. 379.
Förster-Lauterer, Bertha, 221.
Foster, Muriel, 62. 294.
Foster, Stephen C., 232. 268ff (St. C. F. und das amerikanische Volkslied). 304 (Bild).
Franck, César, 57. 60. 62. 71. 75. 77. 130. 220. 223. 445. 456. 459. 460.
Franck, R., 67.
Frank, Franz, 441.
Frank, Richard, 461.
Franke, F. W., 63. 139. 452.
Frankfurter Trio - Vereinigung 137.
Franko, Nahan, 54. 128.
Franko, Sam, 72. 246. 301.
Franz, Robert, 106. 243. 403. 417ff (R. F. zum 90. Geburtstag).
Frassini, Natalie, 214. 464 (Bild).
Frederigk, Hans, 437.
Freid-Griselda 297.
Fremstad, Olive, 54.
Freudenberg, Günther, 14. 17. 56. 132.
Freytag, Gustav, 84.
Freytag-Besser, Otto, 450.
Friché, Claire, 128.
Fried, Oskar, 78. 130. 430.
Fried, Richard, 379.
Friedberg, Carl, 130. 142. 452.
Friede, Richard, 67.
Friedheim, Arthur, 52. 296.
Friedrich der Grosse 340.
Friedrichs, Karl, 449.
v. Frimmel, Theodor, 48.
Frischen, Julius, 65.
Fröhlich, Alfred, 52.
Frölich, Louis, 138.
Frölich (Sänger) 74.
Fromm, Mathilde, 142.
Frommer, Paul, 441.
Fronzig (Sängerin) 134.
Fuchs, Anton, 127.
Fuchs, Karl, 70.
Fumagalli, Angelo, 70.
Funck, Therese, 381.
Fürstenau, Moritz, 38.
Gabrieli, G., 446.
Gabrilowitsch, Ossip, 74. 221.
Gade, N. W., 450.
Gadski, Johanna, 59. 62. 300.
v. Gaertner, Louis A., 250.
Gaetani (Komponist) 60.
Gallois, Germaine, 54.
Gandolfi, Ettore, 139.
Garcia, Manuel, 48. 69.
Gardini, Alda, 140.
Gardner 228.
Gärtner, Heinrich, 52.
Gassner, Dr., 84.
Gaston, Luddy, 51.
Gaubert (Flötist) 74.
Gay, Maria, 50. 56. 74.
Gebrath, Eugen, 442.
Geisler, Paul, 141.
Geller-Wolter, Luise, 380. 382. 448.
Genast, E. F., 171.
Gerardy, Jean, 64. 295.
Gerboth, Paul, 379.
Gerhard, Paul, 397.
Gerhardt, Vita, 454.
Gericke, Wilhelm, 59. 246. 294.
Gernot, Hans, 457.
Gernsheim, Friedrich, 130.
Gevaert, F. A., 60. 445.
Geyer, Stefi, 453.
Giese, Fritz, 247.
Giesebrecht, Ludwig, 189.
Gilibert, Charles, 76.
Gillmann, Max, 218.
Gillmeister, Carl, 52.
Gilmore, Kplm., 250.
Giraldoni (Sänger) 54.
Glasenapp, C. Fr., 206. 338. 340. 344. 429.
Glazounow, Alexander, 63. 74. 75. 137. 141. 213. 289. 298. 443. 451. 454. 456.
Glendon (Dirigent) 296.
Gloersen-Huitfeldt, Maja, 138.
Gloyen, Richard, 132.
Gluck, Chr. W., 20. 54. 55. 56. 62. 67. 73. 126. 127. 195. 281. 381. 402. 442. 444. 451.
Gmür, Rudolf, 129.
Godard, Benjamin, 298. 303. 454.
Godowsky, Leopold, 65. 75. 446. 454.
Goedicke (Komponist) 454.
Göhler, Georg, 140.
Goldberg, Jacques, 126.
Goldmark, Karl, 59. 125. 134. 140. 221. 270. 294.
Goldschmidt, Hugo, 437.
Göllerich, Gisella, 79. 455.
Goltermann, Georg, 87.
Golther, Wolfgang, 337.
v. d. Goltz, Frhr. Georg, 219.
Goepp 228.
Goritz, Otto, 54.
Görmar, Paul, 438.
Gorter, Albert, 379. 458.
Goethe, Wolfgang, 17. 18. 36. 63. 64. 147. 156. 157. 158. 160. 161. 163. 165. 167. 168. 171. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 180. 182. 183. 196. 201. 202. 252. 351. 365. 380. 394. 429. 447.

Gottlieb-Noren, H., 301.
Götz, Hermann, 78. 129. 449. 450. 460.
Götze, Marie, 293. 381.
Gounod, Charles, 412. 414.
Grädener, Hermann, 71.
Grammann, Carl, 453.
Granadosy Campira, Enrique, 456.
Grandjean, Louise, 458.
Grasse, Edwin, 253 f.
Grau, Maurice, 256.
Graun, K. H., 446.
Greder, Emil, 54.
de Greef, Arthur, 60. 444. 446.
Greeff-Andriessen, Pelagie, 53.
Gregor, Hans, 441.
Grétry, A. E. M., 301.
Gretscher (Dirigent) 142.
Greulich, Pastor, 457.
Grevesmühl, H., 458.
Griebsch, Max, 299.
Grieg, Edvard, 72. 140. 141. 231. 235. 236. 237. 238. 239. 252. 270. 297. 403. 456.
Grillparzer, Franz, 406.
Grimm, Jakob, 169. 389.
Grimm, J. O., 454.
Griswold, Gertrude, 296.
Groeger, Paul, 130.
Gross, Rudolf, 129.
Grosskopf, Marco, 214.
Grossmann, Max, 114.
Grossmann, Paul, 129.
de Grote, Hendrik, 66.
Grove, George, 237.
Grumbacher de Jong, Jeannette, 57. 63. 135. 445. 447. 448. 452. 454.
Grün, Friederike, 398.
Grün, Jakob, 247.
Grun, James, 219.
Grunewald, Gottfried, 127.
Grüning, Wilhelm, 129.
Grüters, August, 449.
Grützmacher, Friedrich, 66. 67. 68.
Guidoboni, Gaëtano, 290.
Guilbert, Yvette, 61. 141.
Guilmant, Alexandre, 220. 223. 248. 446.
Guiraud, Ernest, 227. 299. 412.
Gulbranson, Ellen, 426.
Gülzow, Adalbert, 132. 382.
Gungl, Franz, 124.
Günter, Albin, 131. 380. 447. 448.
Günter, Helene, 460.
Günther-Braun 218.
Guarnerius, Josef, 436.
Gura, Eugen, 188.
Gura, Hermann, 133. 219. 381.
Gurich, C., 446.
Guszalewicz, Alice, 127. 440.
Gutheil-Schoder, Marie, 56. 126.
Gütter, Ad., 57.
de Haan, Willem, 447.
Haan-Manifarges, Pauline, 454.
Haas, Elsa, 459.
Haas, Fritz, 441. 459.
Haase, Paul, 130. 135. 383. 458.
Häckel, Fritz, 71.
Hadley, Henry K., 59. 250.
Hagen, Mary, 51.
Hagen, Richard, 129.
v. Haken 136.
Halir, Karl, 123. 221. 444. 448.
Halir-Quartett 221.
Hall, Louis, 436.
Hambourg, Mark, 60. 73. 79. 456.
Hammer, Heinrich, 57.
Hamerik, Asger, 135.
Hamlin, George, 130.
Hammerschmidt, Andreas, 135.
Hammerstein, Martha, 126.
Händel, G. F., 14. 29. 56. 57. 67. 70. 74. 76. 229. 296. 297. 298. 382. 402. 417. 419. 446. 448. 449. 453. 457.
Hänseler, Max, 54.
Hanslick, Eduard, 35. 203.
van der Harst, Harry, 383. 457.
Harte, Bret, 240.
Härtel, Gottfried, 15. 18.
Härtel, Hermann, 107. 109.
Hartmann, Arthur, 136. 140.
Hartmann, Georg, 441.
Hartmann, Joh. P. E., 144 (Bild). 441. 453.
Hartmann, Pater, 461.
Harzen-Müller, Nikolaus, 222.
Haslinger, Tobias, 17. 19.
Hasse, Joh. Adolf, 72. 136.
Hasselmans, Louis, 132.
Hassler, Hans Leo, 39.
Haubold (Kantor) 66.
Haupt, Karl August, 228.
v. Hausegger, Siegmund, 64. 140. 383. 384 (Bild). 449. 461.
Hauser, Carl, 254.
Hauser, Franz, 124.
Hauser, Josef, 124.
Hausmann, Robert, 220. 382.
Havemann, Gustav, 447.
Haydn, Joseph, 14. 15. 56. 59. 61. 63. 67. 70. 74. 123. 135. 136. 142. 224. 298. 366. 402. 415. 416. 419. 436. 444. 450. 460.
Haydn, Michael, 135.
Haydter, Alexander, 129.
Haym, Hans, 448.
Heath-Billings 298.
Hebbel, Friedrich, 151. 458.
Heckenast, Gustav, 80.
Heermann, Hugo, 73.
Heermann-Quartett 124.
Hegar, Friedrich, 461.
Hegar, Johannes, 450.
Hegel, G. W. F., 203.
Hegner, Paula, 221.
Heid, H., 384.
Heidingsfeld, L., 135.
Heine, Heinrich, 126. 239. 242. 292.
Heinemann, Alexander, 58. 59. 457.
Heinemann, Ernst, 442.
Heinemann, Käthe, 133.
Heinemann, Wilhelm, 133.
Hekking, Anton, 62. 245. 247. 303.
Hellmesberger, Ferdinand, 437.
Hellmesberger, Joseph, 123.
Hellmesberger, Joseph (Vater), 36.
Helmholtz, Hermann, 20.
Hempel, Wine, 222.
Henderson (Sängerin) 297.
Henner, A., 143.
Hennig, Prof., 141. 457.
Hennig, Rich., 20.
Henning, Margarethe, 133.
Henschel, Georg, 138. 248. 449.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 52. 379. 452. 454.
Hentschel, Grete, 383.
Hepworth, W., 135.
Herbeck, Johann, 35.
Herbert, Victor, 245. 246. 250. 251. 304 (Bild).
Herder, Joh. Gottfr., 165. 183. 195. 446.
Hermann, Agnes, 379. 459.
Hermann, Frl., 57.
Hermann, Hans, 292.
Hermes, Eduard, 214.
Herold, L. J. F., 293.
Herrmann, Clara, 453.
Herrmann, E., 301.
Hertz, Alfred, 128.
Herzog, Emilie, 68. 217. 381. 450.
v. Herzogenberg, Heinrich, 458.
Hess, Ludwig, 63. 64. 135. 137. 141. 143. 383. 445. 452. 455. 460.
Hess, Th., 382.
Hess, Willy, 76. 301.
Hess-Quartett 59.
Heuberger, Richard, 51. 217. 443.
Heubner, Konrad, 71.
Heuer & Kirmse 80.
Heymann, Carl, 234.
Heyneck, Edmund, 140.
Hielscher, Paul, 134.

Higginson, Henry L., 249. 260. 304 (Bild).
Hildach, Eugen, 41.
Hildebrand, Camillo, 442.
Hildebrandt, Adolf, 90.
Hill 228.
Hiller, Ferdinand, 448.
Hiller, Joh. Ad., 49.
Himmer, Rudolf, 299.
Hinz 112.
Hinze-Reinhold, Bruno, 66. 69. 448.
Hirschberg, Leopold, 88.
Hirschman, Carrie, 73.
Hlavac, V. J., 437.
Hobbing, M., 445.
Hochsche Quartettvereinigung 449.
Hoffmann, Baptist, 217. 381.
Hoffmann, E. T. A., 82.
Hofmann, Alois, 48. 126.
Hofmann, Josef, 59. 62. 72. 76. 294. 299. 301. 303.
Hofmann-Menacher, P., 71.
Hofmeister, Kplm., 15.
Hofmeister & Kühnel 15.
Hofpauer, Max, 437.
Hogarth, Catharine, 28.
Hogarth, Geo, 28. 29.
Holbrooke, John, 140.
Hollmann, J., 73.
Holm, Emil, 55.
Holtschneider, Carl, 136.
Homann, Hildegard, 140.
Homer 17. 409.
Homer, Louise, 54. 252.
van Hoose, Ellison, 252. 299.
Hopfe, Carl, 130.
Hopfer 449.
Hopkins, Harry Patterson, 250.
Hoepli, Ulrico, 281.
Hoppen, Rudolf, 67.
v. Hornbostel, E., 204.
Hubay, Jenö, 61.
v. Hübbenet, Josefine, 52.
Hüffer, Franz, 418.
Hughes, Rupert, 241. 242.
Huhn, Charlotte, 67.
v. Humalda, Cornelius, 129.
v. Humboldt, Wilhelm, 156. 188.
Hummel, J. N., 301.
Humperdinck, Engelbert, 216 (Die Heirat wider Willen. Uraufführung). 281.
Hundhammer 300.
Hunold, Erich, 443.
Huss, Henry Holden, 250.
Hutcheson, Ernest, 294.
Hutt, Robert, 52.
Hutter, Max, 379.
Hüttner, G., 136.
Iffland, W. A., 168.
Illyna, Lydia, 133.
Immermann, Karl, 141.
d'Indy, Vincent, 48. 65. 74. 75. 220. 451. 454. 456.
Irrgang, Bernhard, 133. 437.
Isenmann, Karl, 70.
Ive, Anton, 122.
Jadassohn, S., 241.
Jaeger, Else, 219.
Jaffe 300.
Jagemann, Caroline, 224 (Bild).
Jäger, Ferdinand, 301. 398.
Jans, F. G., 112.
Jaques-Dalcroze, E., 41. 142. 384 (Bild). 451.
Järnefelt, Armas, 460.
Järnefelt, Maikki, 77. 460.
Jarnotowski, Dr., 457.
Jelinek, Franziska, 51.
Jensen, Adolf, 419.
Joachim Albrecht, Prinz v. Preussen, 292.
Joachim, Joseph, 57. 65. 213. 221. 223. 254. 448. 449.
Joachim-Quartett 57.
Johner, Martha, 447.
Johns 228.
Johnson, Edward P., 59. 303.
Jonas, Emile, 439.
Jörn, Carl, 126. 460.
Joseffy, Rafael, 248. 303.
Josquin Deprés 444.
Journet (Sänger) 54.
Joutard, Flora, 142.
Joutard, Paula, 142.
Jovelli, Minna, 379.
Jungblut, Albert, 65. 130. 448.
Juon, Paul, 135.
Kähler, Willibald, 53. 71. 442. 454.
Kahn, Robert, 67. 132.
Kaim, Franz, 93. 260.
Kalafati 456.
Kalbeck, Max, 125.
Kallensee, Olga, 52.
Kalinnikoff, Wassili, 301.
Kaltenborn, Franz, 301.
Kaltenborn-Quartett 73.
Kant, Immanuel, 160. 172. 203.
Kapler, Otto, 214.
Kappel, Anna, 77. 382. 452.
Kase, Alfred, 52.
Katholicky, Marie, 134.
Katoir 454.
Kaufmann, Hedwig, 64. 139. 383. 447. 457.
Kaulbach-Scotta, Frieda, 78.
Kaun, Hugo, 62. 135. 449.
Kawerau, H., 448.
Keats, John, 236.
Kelbe, Theodor, 299.
Keller, Hans, 67.
Kelley, Edgar Stilman, 240 ff. 250. 304 (Bild).
Kempter, Lothar, 70.
Kerner, Stephan, 50.
Kerst, Friedrich, 14.
Kerèlbey, Harold, 132.
v. Keudell, Robert, 214.
Keurvels, Kplm., 49.
Kiedaisch, Georg, 440.
Kiefer, Heinrich, 455.
Kiel, Friedrich, 40. 57. 382.
Kienzl, Wilhelm, 79. 217. 384 (Bild). 443.
Kiess, August, 51.
Kiesslich, A., 133.
Kietz, Ernst, 344. 345.
Kietz, E. B., 384.
Kietz, Gustav, 350.
King, Margaret, 56.
Kirchl, Adolf, 143.
Kirchner, Th., 52.
Kirnberger, Joh. Phil., 224 (Bild).
Kirsch, Hedwig, 132. 457.
Kiss, Johanna, 449.
Kistler, Cyrill, 281.
Kistner, Fr., 107. 110. 111.
Kittel, Hermine, 79.
Kittl, Joh. Fr., 342. 350.
Kitzler, Otto, 35.
Kiurina (Sängerin) 79.
Klages, Maria, 63. 68.
Kleeberg, Clotilde, 60. 69.
Kleeberg (Riga) 458.
Kleefeld, Wilhelm, 215.
Klein, Bernhard, 189. 190.
Klein, Bruno Oscar, 250. 256.
Klein, Erna, 57.
Klengel, Edda, 140.
Klengel, Paul, 249.
Kleresahl, Martha, 59.
Kliebert, Karl, 143. 461.
Kling, Aimé, 137.
Klinger, Max, 224.
Klitzsch, E., 109.
Klopstock, F. G., 17. 165. 177. 195.
Klose, Friedrich, 36. 52. 141. 206.
Kloss, Erich, 124. 464.
Klosseck-Müller, Luise, 222. 436.
Kluge, Albert, 63.
Klügel 367.
Klughardt, August, 446.
Klum, Hermann, 133.
Kneisel, Franz, 247. 302.
Kneisel-Quartett 59. 60. 247. 266. 295. 301. 302. 304 (Bild).
Kniese, Julius, 290. 380. 425 ff (J. K. †). 464 (Bild).
Knochenhauer, Wilhelm, 136.
Knüpfer-Egli, Marie, 139.
Koch, Brunhilde, 445.
Koch, Sophie, 445.
Koeberg, F. E. A., 450.
Koebke, Benno, 441.
Koemmenich, Louis, 255.
Koenen, Tilly, 78. 142. 447. 449. 454.
Kogel, Gustav F., 72. 245. 302.

Kohmann, Anton, 67. 447.
Komzak, Karl, 290.
Konyus (Komponist) 301.
Konrad, Theodor, 125.
Koppel, Robert, 222.
Körner, Carl, 67.
Körner, Joh. Gottfr., 157. 168.
Körner, Julie, 133.
Körner, Theodor, 183. 186.
Kosmovici, Georg, 443.
Koss, Karl, 218.
Kossmann, A., 459.
Kothe, Robert, 65. 137.
Kovarik, Jos., 73.
Kovarovic, Kplm., 379.
Kramer, Albert, 299.
Kramm, Georg, 458.
Krammer, Therese, 50.
Krasselt, Alfred, 66. 449.
Krasselt, Rudolf, 295. 301.
Kraus, Ernst, 53. 55. 131. 294. 379.
v. Kraus, Felix, 64. 67. 143. 437. 446. 452. 460.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 64. 67. 69. 143. 452. 460.
Krause, Cäsar, 441.
Krause, C. G., 20.
Krauss, Clemy, 218.
Krauss, Siegmund, 125.
Krausse, Robert, 224.
Kraussneck, Arthur, 381.
Kreisler, Fritz, 72. 294. 301. 302. 303.
Kretschmer, Edmund, 126.
Kretzschmar, Hermann, 39. 124. 381.
Krull, Annie, 379.
Krzyzanowski, Rudolf, 65. 129. 142. 449.
Kubelik, Jan, 63. 67. 366. 453. 456.
Kuhacz 415.
Kühl, Gustav, 232.
Kuhlau, Friedrich, 300.
Kuhnau, Johann, 456.
Kühner, Philipp, 124.
v. Kumto, Luigi, 303.
Kunwald, Ernst, 214.
Kupfer-Berger, Mila, 438.
Kursch, Richard, 117.
Kürschner, Joseph, 170. 384.
Kurth, Charles, 300. 382.
Kusmitsch (Sängerin) 379.
Kuznitzky, Anna, 382.
Lacheille, Constance, 450.
Lachner, Franz, 3. 37. 38.
Lacombe, Paul, 406. 414.
Laffitte (Sänger) 445.
Lafontaine 131.
de Lagrange, Anna, 290.
Lallas 215.
Lalo, Edouard, 67. 135. 136. 137. 221. 303.
Lamond, Frederic, 56. 71. 74. 137. 366.
Lamoureux, Charles, 455.
Lamperti, Francesco, 253.
Lamperti, G. B., 214.
Landé, Lola, 58.
Landgraf, Dr., 398.
Landowska, Wanda, 74. 223.
Landshoff, Ludwig, 179.
Lang, B. J., 59.
Lang, J. A., 137.
Lang, Karl, 458.
Lange, Friedrich, 222.
de Lange, Samuel, 78.
Lange-Müller, P. E., 452.
Langefeld, Willy, 126.
Langendorf, Frieda, 129.
Langer, Ferdinand, 53. 442.
Lassen, Eduard, 48. 252. 431.
Laube, Heinrich, 342. 395. 396.
Lauber, Josef, 137.
Laurischkus, A., 57.
Laurischkus, Max, 221.
Laussot, Mme, 384.
Laver, W., 297.
Lecocq, Charles, 48.
Lederer, Josef, 136.
Lederer-Prina, Felix, 133. 380. 448.
Leefson, Maurits, 76.
Lefebvre, G., 406.
Léhar, Franz, 125.
Lehmann, Lilli, 69. 142. 229.
Lehmann, Liza, 76.
Lehrs, F. S., 344.
Leimer, August, 450.
Lenau, Nikolaus, 67.
Leo, Leonardo, 135.
Léon, Victor, 51. 218.
Leoni (Komponist) 128.
Leschetizki, Theodor, 253.
Lessing, G. E., 160. 195.
Levi, Hermann, 357.
Levis, Eva, 133.
Levy (Dirigent) 298.
Lewinger-Quartett 63.
Leydhecker, Agnes, 66. 139. 447. 448. 461.
Leydström (Sänger) 126.
Ljadow, Anatol, 74. 213. 289. 456.
Liapounow, Sergei, 132.
Lichtenberg, Leopold, 73. 253 f.
Liebeskind, Ernst, 52.
Liebling, Sally, 48.
Liepe, Emil, 448.
van Lier, Jacques, 57. 139. 383. 449.
van Linden v. d. Heuvell 458.
Lindgren, Adolf, 48.
v. Linprun, Inka, 59. 382.
v. Linsingen, Emmy, 133.
Lion, Meta, 133.
Lipps, Theodor, 22. 203.
Liszt, Franz, 35. 48. 59. 62. 65. 67. 69. 70. 72. 73. 74. 76. 79. 106. 107. 116. 130. 140. 141. 142. 143. 161. 162. 169. 214. 221. 223. 231. 234. 252. 296. 298. 302. 349. 357. 380. 384 (Bild). 401. 403. 404. 418. 423. 425. 436. 444. 445. 446. 449. 451. 455. 456. 458.
Littmann, A., 57.
Litvinne, Felia, 444.
Lobe, J. C., 115.
Lobe, Theodor, 124.
Locatelli, Pietro, 301.
Loeffler, C. M., 250.
Loeser, Gustav, 77.
Loewe, Carl, 80. 133. 175. 176. 179. 183 ff. 190. 191. 224 (Bild). 382. 402. 430.
Loewe, Julie, 188.
Loewengard, Max, 138. 291. 439.
Lohse, Otto, 53. 127. 139. 293.
Lorenz, Alfred, 67. 446.
Lorenz, C. A., 142. 457.
Lorenz, Julius, 250. 302.
Lorenz, Oswald, 111.
Lorenz (Giessen) 450.
Loritz, Josef, 71. 137. 445. 446. 447.
Lortzing, Albert, 49. 53. 110. 125. 293. 441.
Lotti, Antonio, 446.
Lotze 203.
Louis Philippe, König, 144.
Louis, Rudolf, 35. 36.
Löwe, Ferdinand, 36. 366. 384 (Bild).
Löwe, Joh. Sophie, 144 (Bild).
Lübeck, J. H., 25.
Lücke, Anna, 140.
Lücke, Sophie, 140.
Ludwig I., König, 163.
Ludwig II., König, 163. 394. 424. 429.
Ludwig, Paul, 296.
Luening, Eugen, 299.
Lugarti (Sänger) 125.
Lülmann, C., 457.
Lurgenstein, Bruno, 438.
Lüstner, L., 79. 436.
Luther, Martin, 337. 419.
Lütschg, Waldemar, 136.
Lutter, Frau, 458.
Lutter, Heinrich, 65. 458.
Lux, Friedrich, 136.
Luze, Karl, 437.
Lynda Deyo, Ruth, 382.
de Macchi (Sängerin) 54.
Mac Dowell, Edward, 232 ff. 250. 297. 304 (Bild).
Macfarren, G. A., 29.
Mac Grew, Rose, 52. 219.

Machts, L., 66.
Mackenzie, Alexander, 298.
Maclennan, Francis, 252.
Madden, Doris, 298.
Mahlendorff, Dina, 379.
Mahler, Gustav, 36. 53. 56. 62. 74. 78. 134. 138. 141. 220. 221. 246. 354. 384. 459.
Mai, Julius, 440.
Maier, Hans, 120.
Malten, Therese, 398.
Manén, Juan, 449.
Mannschedel, Reinhard, 455.
Mannstädt, Franz, 460.
Margulies, Adele, 73.
Maria Paulowna, Erbprinzessin, 169.
Maricu, José, 62.
Marpurg, Fr. W., 144 (Bild).
Marschner, Heinrich, 189. 441.
Marshall Hall 297.
Marsik, M., 60.
Marteau, Henri, 57. 71. 138. 139. 451. 453. 459.
Marteau-Quartett 134. 142. 451.
Martersteig, Max, 127.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 65. 135. 447.
Mascagni, Pietro, 126. 281.
Mascheroni, Angelo, 290.
Masini (Sänger) 443.
Mason, William, 236. 247.
Massenet, Jules, 48. 50. 223. 227. 293.
Materna, Amalie, 398.
Mathilde, Prinzessin, 411.
Mattheson, Johann, 194.
Matzka, Georg, 247.
Mauduit, Jaques, 444.
Mauke, Wilhelm, 141.
Maurelli, Luigi, 124.
Maurina, Vera, 57.
May-Stein, Gertrud, 294.
Mayer, Carl, 68. 139. 444.
Mayerhoff, Franz, 135. 446.
Mead, Olive, 294. 302.
Mechler, Fritz, 125. 379.
v. Meck, Frau, 231.
Meier, Richard, 79.
Meinel, Gustav, 135.
Melba, Nellie, 76. 300.
Mendel-Reissmann 438.
Mendelssohn, Arnold, 447.
Mendelssohn, Felix, 25 ff (Streiflichter auf M's und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. I.). 40. 66. 70. 105 ff (Streiflichter auf M's und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Schluss.). 137. 139. 190. 229. 270. 279. 298. 302. 303. 402. 408. 413. 419. 423. 430. 446. 448.
Mendès, Catulle, 48.
Mengelberg, J. W., 60. 445.
Merian-Genast, Frau, 48.
Merkel, Richard, 440.
Messager, André, 53. 54. 253.
Messchaert, Johannes, 74. 130. 131. 132. 380. 454.
Metastasio, Pietro, 359.
Metcalfe, Susan, 252.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 60. 65. 67. 127.
Meyer, C. F., 431.
Meyer, Louis, 52.
Meyer, Waldemar, 142.
Waldemar Meyer-Quartett 68.
Meyerbeer, Giacomo, 16. 359. 409.
Michaelis, Melanie, 67.
Michel-Angelo 409.
Mikorey, Carola, 132. 447.
Mikorey, Franz, 135. 446. 447.
v. Milde, Rudolf, 66. 447. 448.
Miles, Gwylim, 252.
Miller, William, 52.
Mills, Watkin, 297.
Milwaukee-Trio 300.
Mirow, L., 205.
Mlynarski, E., 460.
Moest, Rudolf, 52. 65.
Mohr, Emmy, 65.
v. Mojsisovics, Roderich, 384.
de Montjau, Etta, 59.
Morena, Berta, 48. 53. 125.
Morgan, Geraldine, 253.
Morgan, Paul, 253.
Mörike, Eduard, 205.
Morny, Lina, 52.
Mortelmans, Lodewijk, 444.
Moscheles, Ignaz, 28.
Mosenthal, Jos., 247.
Moses 409.
Moskauer Trio 454.
de Moss, Mary Hissem, 252. 302.
Mothes-Jäger, Frieda, 52.
da Motta, José Vianna, 300. 301. 303.
Mottl, Felix, 55. 56. 59. 75. 78. 140. 143. 215. 354. 357. 451.
Mottl, Henriette, 437.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 9. 10. 13. 14. 15. 49. 55. 59. 60. 62. 65. 66. 67. 68. 70. 73. 75. 78. 79. 123. 124. 125. 127. 135. 136. 148. 205. 223. 227. 263. 273. 281. 298. 301. 302. 361. 366. 379. 381. 382. 402. 409. 413. 419. 430. 442. 444. 445. 446. 449. 450. 454. 459.
Muck, Carl, 78. 439.
Mühldorfer, Wilhelm, 437.
Mühlfeld, Richard, 65. 134. 449.
Muhr (Sänger) 78.
Müller, H., 446.
Müller, Lovie, 298.
Müller, Peter, 55.
Müller (Sängerin) 297.
Müller-Brunow 282.
Müller-Hartung, Karl, 252.
Müller-Reuter, Theodor, 436.
Münch, Prof., 459. 460.
Münchhoff, Mary, 66. 70. 445.
Muncker, Theodor, 396. 397.
Münnich, H. Fr., 133.
Munzinger, Karl, 444.
Muromzewa, Marie, 454.
Musorgski, Modest, 301. 454.
Mysz-Gmeiner, Lula, 60. 64. 78. 142. 437. 453. 455.
Nagel, Albine, 125.
Nagel, Wilibald, 290.
Napoleon I. 18. 348.
Naret-Koning, Joh., 124.
Nast, Minnie, 51.
Natterer, Josef, 446. 449. 450.
Naumann, E., 65.
Naumann, Georg, 136.
Naumann, J. G., 195.
Naumann, Otto, 384 (Bild).
Naval, Franz, 441.
Nawratil, Karl, 136.
Nedbal, Oskar, 141.
Neitzel, Otto, 65. 126. 217 (Walhall in Not. Uraufführung). 384. 450.
Neschdanowa, A., 454.
Neubauer, Johann, 379.
Neudörffer, Julius, 55.
Neuendorff, Adolph, 304.
Neumann, Angelo, 90. 91. 437.
Neumann, Franz, 300.
Ney, Elly, 63. 220. 221.
Ney (Sänger) 50.
Nicodé, J. L., 444. 450.
Nicolai, Otto, 126.
Nicolai, W., 124.
Nielsen, Carl, 452.
Niemann, Albert, 398.
Niemann, Walter, 458.
Nieratzky, Georg, 293.
Nietan, Hanns, 446.
Nietzsche, Friedrich, 397.
Nikisch, Arthur, 48. 56. 69. 131. 136. 137. 138. 139. 218. 219. 220. 228. 249. 354. 366. 382. 383. 451. 453. 460.
Noatzsch, Richard, 135.
Noë, Oskar, 450.
Nordica, Lillian, 54. 252.
Norman-Neruda, Vilma, 66. 140.
Novak, V., 141.
Novello, Clara, 29.
Novello, Vincenz, 29.
Nowack, Franz, 461.
Nuibo (Sänger) 54.
Nusser, Fritz, 136.
Nüzel, Karl, 455.
Oberdörffer, Martin, 69.
O'Brien (Sängerin) 297.

Obrist, Alois, 55.
Ochs, Siegfried, 130. 190.
Offenbach, Jacques, 52. 441. 444.
aus der Ohe, Adele, 135.
Ohlhoff, Elisabeth, 58.
Oliveira, Valerio, 78. 136.
Ondricek, Franz, 71. 247. 450.
Ondricek, Karl, 247.
Orefice, Giacomo, 129.
Orfandl, Heinrich, 123.
Ossian 16. 17.
v. d. Osten, Eva, 51. 126.
Osterwald, Wilhelm, 418.
Ottenheimer, Paul, 218.
Otto, Fritz, 449.
Otto, Georg, 135.
Otto, Wilhelm, 126.
Otto-Morano, Frau, 449.
Overbeck, Johannes, 397.
Paans (Geiger) 298.
Pache, Josef, 303.
v. Pachmann, Wladimir, 62. 74. 294. 299.
Paderewski, Ignaz, 62. 296. 297. 299. 303.
Paër, Ferdinando, 126.
Paganini, Niccolo, 32. 67. 298.
Paine, John Knowles, 228 ff. 242. 250. 304 (Bild).
Paladilhe, Emile, 456.
da Palestrina, Pierluigi, 14. 133. 242.
Pallik, Marie, 218.
Panzner, Carl, 60. 245. 300. 445.
Parent-Quartett 74.
Parker, Horatio, 242. 250. 304. 464 (Bild).
Parlowitz, E., 297.
Pasdeloup, J. E., 227. 414.
Pasqué, Ernst, 53.
Passy-Cornet 52.
v. Pászthory, Pálma, 79. 455.
Pauer, Ernst, 438.
Paul, Jean, 272.
Pauli, Max, 454.
Paur, Emil, 246. 249. 300. 303. 304.
Pecht, Friedrich, 343. 345.
Peiser, Karl, 431.
Penso, Irene, 136.
v. Perfall, Frhr., 360.
Perosi, Lorenzo, 64. 446.
Peters, C., 126.
Peters, C. F., 239.
Peters, Guido, 384 (Bild).
Peters, W. C., 273.
Peterson, Prof., 299.
Petri-Quartett 63.
Petschnikoff, Alexander, 135. 221. 447. 451. 454.
Petschnikoff, Lili, 135. 447. 451.
Petzet, Walter, 67.
Pfannstiehl, Bernhard, 446.
Pfeiffer, Albert, 222.
Pfeiffer, W., 450.
Pfitzner, Hans, 10. 59. 139. 217. 219. 220. 281. 354. 383. 384.
Philipp, Robert, 217.
Philippi, Maria, 65. 136. 452.
Piening, Karl, 449.
Pierné, Gabriel, 73. 132. 456.
Pinks, Emil, 123. 457.
Pitt, Percy, 70.
Pitteroff, Mattäus, 125.
Pix, Margarete, 436.
Pizzi, Emilio, 126.
Plaichinger, Thila, 129. 451.
Plançon (Sänger) 54.
Planquette, Robert, 289.
Plato 171.
Playfair, Elsie, 221.
Plock, M., 444.
Plüddemann, Hermann, 191.
Plüddemann, Martin, 190 ff. 222.
Plutarch 204.
Poë, Edgar Allan, 275. 278.
Pohle, Max, 135.
Pohlig, Carl, 55. 78. 381. 460.
Pokorny, Hans, 379.
Polignac, Fürst, 412.
Pollak, Egon, 129.
Pollini, Bernhard, 84.
Pollock (Sänger) 54.
Pommer, J., 122.
Ponchielli, Amilcare, 298.
Popper, David, 123. 290.
Porst, Ottilie, 52.
La Porte, Walther, 137.
La Porte-Stolzenberg, Claire, 137.
v. Possart, Ernst, 68. 143. 214. 221.
Posse, Wilhelm, 136.
Potpeschnigg, Heinrich, 382.
Potter, Cipriano, 14. 16. 26.
Powell, Maud, 253.
Pregi, Marcella, 449.
Press, Michael, 382.
Prevosti, Franceschina, 441.
Prill, Emil, 57. 135.
Prill, Karl, 123. 135.
Prill, Paul, 458.
Prince (Sänger) 54.
v. Procházka, Frhr. Rudolf, 52.
Proft, August, 382.
Prokop, Ladislaus, 141.
Protteroe, Daniel, 299. 300.
Prüwer, Julius, 125.
Przywarski (Dirigent) 382.
Puchat, Max, 300.
Pückler, Graf Carl, 67.
Pugno, Raoul, 445. 453. 456.
Purcell, Henry, 298.
Puttlitz, Julius, 126.
Rabl, Walter, 52.
Rachmaninoff, Sergei, 59. 60. 132. 301. 454.
v. Radkiewicz, Claudia, 125.
Raff, Helene, 384.
Raff, Joachim, 106. 142. 234. 235. 301.
Rahn, Clara, 139.
Rains, Léon, 382.
Rally, Lola, 223.
Rameau, J. Ph., 60. 444.
Randolph, Harold, 294. 295.
Raons, V. C., 438.
v. Rappe, Signe, 59.
Rasmussen, Magnhild, 138.
Rauchenecker, Georg, 290.
Ravel, Maurice, 74. 456.
Ravoth, Käte, 58.
Rayte, Gustin, 454.
Rebner, Adolf, 447. 450.
Reclam, Philipp, 159.
v. Redwitz, Oskar, 223.
Reger, Max, 57. 58. 63. 64. 68. 69. 77. 79. 116. 133. 137. 139. 214. 351. 384. 403. 447. 452.
Rehberg, Willy, 138.
Rehbock, Fritz, 447.
Reichardt, Joh. Fr., 180. 224 (Bild).
Reichel, Therese, 453.
Reichenberger, Hugo, 214.
Reimann, Marie, 221.
Reinecke, Carl, 241. 298. 403.
Reinecke, Rudolf, 218.
Reinl, Josefine, 125.
Reisenauer, Alfred, 68. 136. 140. 142. 444. 449. 451. 452.
Reiss, Albert, 54.
Reissig, Rudolf, 445.
Reithard, J. J., 390.
Rembrandt 362.
Rémond, Fritz, 437.
Renaut, W., 64.
Rendano (Pianist) 217.
Rentz & Schrader 464.
Retzsch, Moriz, 224.
Reuss-Belce, Luise, 129. 292.
v. Reuter, Florizel, 253. 296.
Reuter, Fritz, 87.
Reuther, Karl, 452.
le Rey 223.
Rey, Louis, 137.
Reyer, Ernest, 48. 412.
v. Reznicek, E. N., 131. 132.
Rheinberger, Josef, 77. 135. 241. 242.
Rhené-Baton (Komponist) 456.
van Rhyn, Sanna, 63. 391.
Ricardo, Gracia, 57.
Richter, Hans, 70. 214. 231. 296. 357. 430.
Richter, Richard, 130.
Rider-Kelsey, Corinne, 302. 303.
Riedel, C. F., 144.
Riedel, Karl, 425.
Rieger, Albert, 124.

Riemann, Ernst, 446.
Riemann, Hugo, 115. 204. 205. 231.
Ries, Ferdinand, 18.
Rietsch, Heinrich, 115.
Rietz, Julius, 110.
Rihm, Alexander, 255.
Riller, Otto, 65.
Riller-Quartett 65.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 75. 213. 289. 294. 379. 443. 454.
Rio, Anita, 76.
Ripper, Alice, 449.
Risch, Liddy, 441.
Risler, Edouard, 60. 63. 65. 67. 70. 77. 141. 449.
Ritter, Alexander, 71.
Ritter, Dr., 271.
Ritter, Ed., 464.
Ritter, Hermann, 123.
Ritter, Marie-Luise, 459.
Rochlitz, Joh. Fr., 16. 17. 18. 33. 34. 224 (Bild).
Röckl, Seb., 429.
Roediger, Klara, 447.
Röhmeyer, Theodor, 457.
Roesgen-Liodet, Cecilie, 138.
Roller, Alfred, 220.
Romberg, Andreas, 224 (Bild).
Rommel (Dirigent) 446.
Rons, Marion, 294.
Röntgen, Julius, 144 (Bild).
Roosing, Lotte, 458.
van Rooy, Anton, 54.
Ropartz, Eug., 77.
Rosenmeyer (Dirigent) 448. 449.
Rosenthal, Moriz, 69. 366.
Rossini, Gioachino, 16. 17. 53. 409.
Roth, Bertrand, 63. 136.
Roth, Otto, 247. 301.
Roth, Philipp, 222.
Rottenberg, Ludwig, 379.
Roubicek, Josef, 143.
Rowe, Lucy, 298.
Rubini, Edoardo, 438.
Rubini, Giov. Battista, 80 (Bild).
Rubinstein, Anton, 57. 248. 298. 302. 403. 446. 455. 464.
Rubinstein, Arthur, 74.
Rubinstein, Nikolai, 464 (Bild).
Rübner, Cornelius, 255. 302.
Rübsam, Richard, 441.
Rückbeil, Hugo, 78. 460.
Rückbeil-Hiller, Emma, 130. 131. 455.
Rüdel, H., 66.
Rudigier, Bischof, 35.
Ruhberg (Komponist) 224.
Rühlscher Gesangverein 137.
Runge, Paul, 115.
Runze, Maximilian, 224.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 126. 130. 134.
Ruscheweyh, Gertrud, 56.
Russer, Marie, 450.
Ruthström, Julius, 221.
Ruzek, Marie, 445.
Saalbach (Dirigent) 308.
Saar, Louis Victor, 250. 256.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 130.
Sachs, Jules, 69.
Sachs, Leo, 456.
Sacks, Woldemar, 69.
v. Sadler, Baron, 398.
Safonoff, Wassili, 73. 245. 454.
Sahla, Richard, 69.
Saint-Saëns, Camille, 48. 55. 57. 59. 62. 67. 71. 72. 73. 77. 130. 135. 220. 221. 227. 295. 297. 300. 302. 403. 404. 412. 444.
Salieri, Antonio, 144 (Bild).
Salter, Norbert, 459.
Samaroff, Olga, 73.
Samazeuilh, Gustave, 456.
v. Samson-Himmelstjerna, Guido, 458.
Sandby, Herman, 132.
Sapellnikoff, Wassili, 74. 140. 457.
Sapio, Kplm., 293.
de Sarasate, Pablo, 61. 65. 135. 136. 444.
Saslavski, A., 302.
Sass, Arthur, 141.
Sass, Kplm., 457.
Sassoli (Harfe) 76.
Sauer, Emil, 74. 453.
Sauret, Emile, 234. 248.
de Sauset 136.
Savage, Henry W., 256.
Sax, Adolphe, 144.
Scamoni, Clotilde, 57.
Scaria, Emil, 398.
Scarlatti, Domenico, 72.
Schade, William, 300.
Schaefer, Franziska, 51. 382.
Schaeffer, Karl, 57.
Schaeffer, Margarete, 57.
Schalk, Franz, 78. 79.
Schapira, Wera, 143.
Scharwenka, Philipp, 248.
Scharwenka, Xaver, 67. 73. 136. 248.
Scheel, Fritz, 75. 76. 246.
v. Scheffel, Jos. Victor, 284.
Scheidemantel, Karl, 63. 126.
vom Scheidt, Selma, 129.
Schein, Hermann, 135.
Scheinpflug, Paul, 445.
Schelle, Henriette, 63. 68. 132. 447.
Schellenberg, Elly, 69.
Schelling, Ernest, 302.
Schemann, Ludwig, 398.
Scheumann (Komponist) 446.
Schikaneder, E., 205.
Schild-Fermutsch, Josef, 214.
Schildbach (Cellist) 79.
v. Schilinsky 458.
Schiller, Friedrich, 17. 63. 66. 136. 147 ff (Sub specie aeternitatis. Ein Schiller-Prologos). 156 ff (Sch. und Wagner). 157 ff (Sch. u. d. Balladenmusik). 192 ff (Sch. als Musikästhetiker). 224 (Bild). 362. 366. 380. 381. 449. 461.
Schillings, Max, 10. 61. 64. 68. 75. 139. 143. 221. 281. 354. 384. 403. 404. 450. 451. 453.
Schindler, Kurt, 16. 17. 21. 116.
Schirmer, Robert, 126. 252.
Schlegel, Gebrüder, 165.
Schleinitz, Justizrat, 32.
Schlemüller, Hugo, 446. 449.
Schlesier, Gustav, 342.
Schlitzer, Hans, 379. 461.
Schloss, Charlotte, 441.
Schlosser (Sänger) 398.
Schlösser, Louis, 15.
Schmedes, Erik, 220.
Schmeidler, Konrad, 443.
v. Schmettow, Désirée, 214.
v. Schmettow, Mathilde, 214.
Schmid (Dirigent) 66.
Schmidt, E., 77.
Schmidt, Frau, 450.
v. Schmidt, Generalmajor, 372.
Schmidt, H., 67. 130.
Schmidt, Leopold, 349.
Schmidt-Lindner, August, 455.
Schmitt-Barnard 74.
Schnabel, Artur, 66. 221. 448. 455.
Schnappauf, Bernhard, 396.
Schneevoigt, Georg, 136. 213. 383. 455. 460.
Schneider, Ernst, 383.
Schneider, Fr., 420.
Schneider, Oskar, 222.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, 224. 394.
Scholander, Sven, 63. 142.
Scholz, Bernhard, 137. 224 (Bild). 449.
Schönberger, Johanna, 55.
Schopenhauer, Arthur, 203.
Schor, David, 454.
Schotts Söhne 188.
Schott-Braunrasch-Stiftung 367.
Schradieck, Henry, 248. 255.
Schrattenholz, Leo, 382.
Schroeder, Alwin, 247. 295. 301. 302.
Schroeders, Hans, 59.
Schrödter, Fritz, 56.
Schröter, Corona, 224 (Bild).
Schroeter, Louise, 53. 441.

Schubert, Franz, 16. 57. 67. 69. 71. 72. 75. 115. 134. 137. 139. 142. 146. 177. 179. 181. 182. 183. 184. 237. 239. 298. 300. 302. 402. 406. 419. 420. 421. 430. 447. 459.
Schubert, Oskar, 132. 290.
Schuch, Benno, 436.
v. Schuch, Ernst, 51. 62. 136.
Schuler (Kupferstecher) 224.
Schüller, Rudolf, 141.
Schultze-Biesantz, Clemens, 57. 222.
Schulz, Erna, 132.
Schulz, H., 141.
Schulz, Leo, 73. 255.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 222.
Schumann, Georg, 68. 73. 134. 220. 221. 297. 380. 445. 448. 458.
Schumann, Robert, 30 ff (Streiflichter auf Mendelssohns und Sch.'s Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. I.). 56. 57. 59. 60. 66. 67. 68. 73. 74. 75. 102. 105 ff (Streiflichter auf Mendelssohns und Sch.'s Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Schluss). 135. 141. 148. 190. 230. 237. 238. 295. 297. 298. 303. 402. 408. 410. 418. 419. 421. 423. 430. 448. 457.
Schumann-Heink, Ernestine, 284. 299.
Schuricht, Carl, 135.
Schuster, Bernhard, 83. 378.
Schuster & Loeffler 14. 122.
Schuster-Quartett 71.
Schütt, Eduard, 301.
Schütz, Hans, 382.
Schütz, Heinrich, 135. 445. 447.
Schwartz, Josef, 67.
Schwartz, Klara, 220.
Schwarz, E., 135.
Schwarz, Franz, 452.
Schwendler 449.
Schwerdt, E., 446.
v. Schwind, Moriz, 37.
Scott, Walter, 18.
Scotti (Sänger) 54.
Sebald, Alexander, 123.
Sechter, Simon, 35.
Seemann, Hermann, 22.
Seidel, E., 66.
Seidl, Anton, 215. 248. 250. 264. 304.
Seidl, Arthur, 125.
Seifert, Otto, 114.
Seiffert, Marie, 125.
Seiffert, Toni, 126.
Seitz, Friedrich, 135.
Sekles, Bernhard, 64.
Selberg, Otto, 129.
Selva, Blanche, 223.
Sembrich, Marcella, 54. 127.
Senger-Bettaque, Katharine, 379.
Senius, Felix, 139. 382.
Senkrah, Armah, 253.
Serato, Arrigo, 445.
Settekorn, Julius, 445.
Sevérac, Déodat, 456.
Severin, Emil, 222.
v. Seyfried, Ignaz, 14. 15. 16.
Sgambati, Giovanni, 138. 444.
Shakespeare, William, 80. 170. 236. 252. 366. 379. 409.
Shedlock, J. S., 25.
Sibelius, Jean, 143. 451. 460.
Silberberg, Bessie, 301.
Simrock, Nikolaus, 19.
Sinding, Christian, 57. 77. 78. 302.
Sinigaglia, Leone, 63.
Sinowjew, Leo, 220.
de Sire, Simonin, 107. 108.
Sistermans, Anton, 137. 383. 447.
Sittard, Alfred, 141.
Sivori, Camillo, 295.
Skalitzky, Ernst, 445.
Skraup, Karl, 437.
Slaviansky, Nadina, 71.
Slezak, Leo, 379.
Sliwinski, Josef, 457. 458.
Smart, George, 27.
Smetana, Friedrich, 62. 69. 441.
Smolian, Arthur, 430.
Södermann, August, 40.
Sokolowsky, A., 458.
Solomonoff (Geiger) 140.
de Sombreuil, Marie, 222.
Sommer, Hans, 129.
Sommer, Kurt, 381. 453.
Sophokles 165. 229.
Sorani, Emil, 379.
Sorgatz, Willy, 446.
Sormann, Alfred, 57.
Spalding 228.
Spemann, Heinrich, 442.
Spencer, Janet, 303.
Spengel, J., 453.
Spielter, Hermann, 250.
Spies, Hans, 445.
Spitta, Philipp, 196. 237.
Spoel, Arnold, 381. 450.
Spohr, Louis, 16. 298.
Spontini, Gasparo, 16. 80. 359. 444.
Spörr, Martin, 451.
Stade, Friedrich, 382. 425.
Stadler, Alice, 57.
Stadler, Maximilian, 15.
Staegemann, Frau, 218.
Staegemann, Helene, 59. 66. 69. 382. 383. 446. 451.
Stagl, Gust., 218.
Stanford, Ch. V., 63.
Stapelfeldt, Marta, 130.
Starke, Gustav, 137.
Stavenhagen, Agnes, 71.
Stavenhagen, Bernhard, 66. 71. 141. 142. 220. 451.
v. Stein, Heinrich, 159. 206. 338.
Stein, Leo, 437.
Steinbach, Emil, 453.
Steinbach, Fritz, 60. 67. 68. 127. 138. 139. 451. 452.
Steindel-Quartett 457.
Steinmann, A., 52.
Steinmann-Lampe 441.
Stendhal 219.
Stennebrüggen, H., 77.
Stephan, Anna, 57. 383.
Stephanie, Grossherzogin, 38.
Stephani, Hermann, 458.
Steuer, Max, 438.
Stietzing, Prof., 65.
Stock, Fr., 295. 300.
Stöckert, Hermann, 381.
Stockhausen, Fr., 77. 460.
Stojowski, Sigismund, 220.
Stolberg, Graf, 177.
Stolz, Georg, 135.
Stolzenburg 224.
Strackerjan 113.
Stradal, August, 36.
Stradivari, Antonio, 114.
van der Straeten, E., 144.
Stransky, Josef, 126. 127.
Straube, Karl, 68. 77. 383.
Strauss, David, 395.
v. Strauss, Edmund, 49.
Strauss, Eduard, 94.
Strauss, Johann, 48. 224. 371.
Strauss, Joh. (Sohn), 403.
Strauss, Richard, 10. 60. 61. 62. 63. 65. 67. 68. 70. 75. 126. 127. 132. 134. 135. 137. 142. 217. 236. 241. 245. 248. 252. 253. 281. 296. 300. 301. 354. 366. 384 (Bild). 401. 403. 404. 444. 445. 447. 449. 450. 451. 453. 458. 459. 461.
Strauss-de Ahna, Pauline, 68. 137. 142.
Streicher, Joh. Andreas, 160. 167. 168. 224 (Bild).
Streicher, Theodor, 141. 206. 224. 384 (Bild). 455.
Streichquartett, Böhmisches, 56. 57. 64. 66. 67. 78. 138. 460.
Streichquartett, Brüsseler, 63. 71. 77. 137. 139. 455.
Streichquartett, Genfer, 70.
Streichquartett, Holländisches, 139. 453.
Streichquartett, Münchener, 457.

Streichquartett, Süddeutsches, 137.
Strohecker, Helly, 379.
Stronck, R., 130.
Strong, Susan, 252.
Strong, Templeton, 234.
Strube, Otto, 250.
Stubenrauch, Carlotta, 135. 447.
van der Stucken, Frank, 61. 62. 246. 250. 251 ff. 274. 283. 304 (Bild).
Stückenberg, Vizzi, 441.
Studt, Frau, 436.
Stumpff, J. A., 14.
Sturm, Toni, 125.
Suggia, Guilhermina, 446. 451. 459.
Suk, Josef, 141.
Sullivan, Arthur, 51. 253.
Sully (Sängerin) 54.
Sulzer, Joh. Georg, 195.
Sundt, Paul, 143.
v. Suppé, Franz, 125.
Surette 228.
Süsse, Otto, 447. 450.
Suter, Emil, 269.
Suter, Hermann, 70.
Sutter, Anna, 444.
Sutterland, Anita, 299.
Svecenski, Louis, 247.
Svedbom, Wilhelm, 290.
Svendsen, Johan, 62. 67. 132. 452.
Sweelinck, J. P., 450.
Swoboda, Carl, 214.
Swolfs (Sänger) 49.
Szabados, Béla, 50.
Szalit, Paula, 139.
Szendy, Arpád, 50.
Tanejew, Sergei, 75. 140. 301. 302.
Taráts (Sänger) 50.
Tartini, Giuseppe, 303. 445.
Taubmann, Otto, 384 (Bild). 446.
Tausig, Karl, 392. 454.
Taylor, Coleridge, 298. 299.
Tedesco, Ignaz, 31.
Telemann, G. Ph., 415.
Tennyson, Alfred, 236.
Terziani, Eugenio, 446.
Teschner, G. W., 228.
Thadewaldt, Kplm., 353.
Theil, C., 135.
Theinert, H., 464.
Thibaud, Jacques, 68. 138. 141. 456. 459.
Thierfelder, Albert, 141.
Thierry, Marie, 128.
Thiersch, Bernhard, 123.
Thode, Henry, 67. 78.
Thomas, Theodor, 236. 246. 247. 248. 250. 254. 294. 295. 299. 300. 302. 304.
Thomas-Kammermusikvereinigung 304.
Thomaschek, Hans, 461.
Thompson, Edith, 228. 301.
Thomson, César, 254. 445.
Thoreau 278.
Thornberg, Julius, 132.
Thuille, Ludwig, 281. 450. 453.
Thureau, Prof., 448.
Tiemann, Walter, 431.
Tinel, Edgar, 79. 136. 141. 142.
Tirindelli, P. A., 62.
Tirindelli-Quartett 62.
Toeppescher Frauenchor 222.
Toller, Georg, 129.
Tomaschek, Johann Wenzel, 16.
Törsleff, Hans, 382.
Tourban, C. P., 428.
Tourrat, A., 132.
Traill, Honoria, 134.
Tramer, Leopold, 379.
Tramonti, Enrico, 300.
Trautmann, G., 450.
Trostorff, Fritz, 441.
v. Trotha, W., 382.
Trummer, Joseph, 437.
v. Trzaska, Wanda, 69.
Tschaikowsky, Peter, 32. 59. 60. 62. 68. 71. 73. 75. 79. 132. 137. 138. 140. 141. 207. 231. 236. 248. 294. 296. 297. 298. 300. 301. 302. 382. 403. 404. 436. 450. 451. 454. 460.
Tscherepnin, Nikolai, 75. 454. 456.
Tunder, Franz, 135.
Twain, Mark, 240.
Uhl, E., 79.
Uhland, Ludwig, 132. 175.
Uhlig, Oskar, 449.
Uhlig, Theodor, 349. 390.
Ullmann, Leopoldine, 218.
Ulmenstein 178.
Ulrici, Wilhelm, 52.
Ulsaker, Anna, 447.
Urack, Otto, 221.
Urban, Erich, 50.
Urban, Heinrich, 79.
Urban, Henry F., 246.
Urlus, Jacques, 140. 382. 383.
Valentin, Marie, 49. 441.
Vallent-Schmitt, Mathias, 214.
Vanloo 54.
Vas, Sándor, 382.
v. Vecsey, Franz, 71. 296. 299. 303.
Veit, August, 125. 134. 379.
Verbrugghen 138.
Verdi, Giuseppe, 54. 126. 129. 137. 219. 263. 379. 411. 455.
Verhey, Anton, 65.
Verhulst, Johann J. H., 25.
Verne, Adele, 132.
Vetter, Else, 222.
Vianna da Motta, José, 72.
Vierling, Georg, 300.
Vieuxtemps, Henri, 298. 303.
Vigna, Arturo, 54. 128.
van der Vijver, Dina, 442.
Viñes, Ricardo, 456.
Viotta, Henri, 56. 65. 264. 444. 450.
Vivaldi, Antonio, 72.
Vogel, Ernst, 368.
Vogelstrom, Fritz, 442.
Voisin, Hugo, 442.
Volbach, Fritz, 142. 454.
Volbehr, Th., 127.
Volkmann, Hans, 80.
Volkmann, Robert, 80 (Bilder). 403. 405.
Volkner, Robert, 218.
Vollmar, Henri, 290. 450.
van Vort, C., 458.
Wad, Emmanuel, 294.
Wagner, Cäcilie, 389.
Wagner, Cosima, 266.
Wagner, Hans, 79. 426 ff.
Wagner, J., 464.
Wagner, Richard, 9. 10. 13. 35. 36. 50. 52. 53. 55. 62. 65. 78. 91. 96. 116. 123. 125. 126. 127. 139. 143. 148. 149. 150. 156 ff (Schiller und W.). 190. 201. 215. 216. 224. 229. 231. 248. 249. 256. 263. 264. 265. 270. 281. 292. 297. 298. 302. 337 ff (R. W. als „lyrischer" Dichter. I.) 362. 370. 379. 381. 384 (Bild). 387 ff (R. W. als „lyrischer" Dichter. Schluss). 401. 403. 404. 405. 418. 423. 429. 436. 446. 450. 451. 455.
Wagner, Siegfried, 217.
Waibel, Amalie, 132.
Walker, Edith, 54. 252.
Wallnöfer, Adolf, 451.
Walloth, Wilhelm, 219.
Walter, Bruno, 77. 79.
Walter, Georg, 447. 448. 459.
Walter, George, 131.
Walter, Raoul, 53. 455.
Walter-Choinanus, Iduna, 130. 137. 446. 447. 455.
Walther, A., 134. 382.
v. Wasielewski, Joseph, 281.
Weber, Bernh. Anselm, 185.
Weber, Georg, 447.
Weber, Karl, 135.
v. Weber, Karl Maria, 10. 16. 33. 34. 53. 55. 72. 73. 131. 148. 227. 281. 298. 300. 348. 402. 409. 430.
Wedekind, Erika, 64. 129. 292.
Weed, Marion, 252.
Wegmann, Fr., 444.
Wehner, Carl, 245.
Weidemann, Friedrich, 56. 220.

Weidig, Arthur, 250.
Weingartner, Felix, 48. 56. 68. 72. 73. 75. 131. 134. 140. 213. 245. 248. 252. 354. 366. 380. 383. 403. 452.
Weise, Hermann, 135.
Weismann, Julius, 384 (Bild).
Weissenborn (Sänger) 457.
Weitzig v. Usedom, Hans, 133.
Welcker, Felix, 444.
Wellhof, Reinhold, 51.
Wellmer, August, 189.
Wendel-Quartett 452.
Wendling, Carl, 63. 66. 78. 139. 460.
Wermann, Oskar, 63.
Werner, Alois, 130.
Werner, Max, 59. 381.
v. Werra, Ernst, 39.
Wesendonk, Mathilde, 158. 167. 390. 391.
Wessel, Bernhard, 130.
v. Wessel, Miecislav, 213.
Westen, Lotti, 218.
Westendorff, Else, 125.
v. Westhoven, Ada, 67.
Wetzel, Hermann, 284.
Wetzler, H. H., 246. 250. 302.
Wheeler, B., 293.
Wheeler, F., 293.
Whistling, Karl Fr., 111. 112. 113.
Whitehill, Clarence, 252. 441.
Whiting, Arthur, 59. 250. 301.
Whitman, Walt, 278.
Wiborg, Elisa, 55. 444.
Widor, Ch. M., 223.
Wiedey, Ferdinand, 129.
Wiegand, Anni, 447.
Wieland, Chr. Martin, 168.
Wieniawski, Henri, 80 (Bild). 254. 445.
Wieniawski, Joseph, 80 (Bild).
Wieprecht, Wilh. Fr., 228.
Wiersbielowicz 289.
Wiesendorf, Friedrich, 124.
Wietrowetz, Gabriele, 382.
Wigand, Emilie, 80.
Wigand, Georg, 112. 113.
Wihtol, Joseph, 289.
v. Wildenbruch, Ernst, 61. 75. 139.
Wilhelm II., Kaiser, 121.
Wilhelmj, August, 67. 289.
Wille, Georg, 457.
Winderstein, Hans, 68. 140.
Winkel, Ernst, 447.
Winkelmann, Hermann, 398. 445.
Winkler, Alexander, 456.
Winkler, Emil, 446.
Wirkner, Karl, 451.
Wiszwianski, Hedwig, 58.
Witek, Anton, 381. 454.
Witt, Julius, 64.
Wittenberg, Alfred, 66. 69. 221.
Wittich, Marie, 126.
Wohlgemuth, Gustav, 140.
Woiku, Petresku, 133.
Wolf, A., 304.
Wolf, Cyrill, 123.
Wolf, Hugo, 59. 71. 74. 116. 126. 130. 135. 136. 141. 142. 252. 302. 384 (Bild). 401. 403. 404. 405. 419. 444. 450. 451. 452. 458.
Wolf, Otto, 447.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 52. 66. 77. 126. 137. 216. 293. 445.
Wolff, C. A. H., 282.
Wolfrum, Philipp, 139. 206.
Wolfsohn, Carl, 253.
v. Wolzogen, Frhr. Ernst, 65. 292.
v. Wolzogen, Freifrau Elsa Laura, 65.
v. Wolzogen, Frhr. Hans, 159. 206. 337. 399. 425.
v. Wolzogen, Karoline, 161. 164. 168.
Wood, Henry F., 69. 245. 296.
Wörner, R., 170.
Wüllner, Ludwig, 67. 68. 69. 142.
Wunderlich, Ph., 136.
Wunschmann, Theodor, 446.
Wurm, Mary, 451.
Wuzél, Hans, 52.
van der Wyck, Hess, 380.
Ysaye, Eugène, 59. 60. 72. 76. 299. 300. 301. 303. 445.
Zador, Desider, 379.
Zadow, Fritz, 80.
Zak, J., 122.
Zalsman, G., 77.
Zamels (Geigerin) 303.
Zanardini, A., 126.
Zanger, Gustav, 437.
Zarnack-Trentzsch, Erna, 57.
Zarneckow, Julius, 222.
Zeiler, Robert, 143.
Zeischka, Franz, 142.
Zeisler, Sigmund, 253.
Zeiss, Karl, 66.
Zeitz, Hermann, 300.
Zelman, A., 297. 298.
Zelter, K. Fr., 26. 177. 180. 181. 224 (Bild).
Zemanek (Dirigent) 141.
Zepler, Bogumil, 50. 51. 292.
Zesewitz, Georg, 134.
Ziegler, Adolf, 51.
Ziemssen 187.
Zimmer 215.
Zimmermann 203.
Zimmermann, Balduin, 441.
Zimmermann, Louis, 296.
Zinck, Ingeborg, 55.
Zingerle 115.
Zoellner, Heinrich, 125. 135. 141. 219. 249. 451.
Zola, Emile, 128.
Zörnitz, Franz, 130.
Zulauf, Ernst, 52.
de Zulueta, Pedro, 136.
Zumpe, Herman, 215. 439.
Zumsteeg, Joh. Rud., 176. 178. 179. 181. 182. 190. 195. 224 (Bild).
v. Zur-Mühlen, Raimund, 68. 75. 454.
Zuschneid, K., 448. 449.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Dürck, Karl: Richard Wagner und die Münchener 1865. Eine „Rettung". 429.
Floch, Siegfried: Die Oper seit Richard Wagner. 281.
Forino, Luigi: Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti. 281.
Grossmann, Max: Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige? 114.
Lobe, J. C.: Katechismus der Musik. 115.
Louis, Rudolf: Anton Bruckner. 35.
— Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum". 206.
Mirow, L.: Mozarts letzte Lebensjahre. 205.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. I. Band. I. Teil. Die Musik des klassischen Altertums. 204.
Rietsch, Heinrich: Die deutsche Liedweise. 114.
Röckl, Sebastian: Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes des Nibelungen? 206.
v. Schwind, Moriz: Die Lachnerrolle. 37.
Wagner, Hans: Neue vollständige Prima-Vista-Klavierschule. 427.
Wolff, C. A. Herm.: Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. Lieferung 1—5. 282.
Wuthmann, L.: Der Musiker. 38.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Aus des Knaben Wunderhorn: Alte Minneweisen und Volkslieder. 430.
Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. Jahrhunderts (W. Barclay-Squire). 39.
Barbian, Otto: op. 12. Psaume 117 pour double chœur a cappella. 207.
van Beethoven, Ludwig: Sonates pour Piano (Wouters). 117.
Berger, Wilhelm: op. 87. Neun einfache Weisen mit Klavier. — op. 90. Sechs Lieder und Gesänge. 431.
Bölsche, Franz: op. 27. Streichquartett No. 2. 41.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 12 und 13. 39.
— Zweite Folge. Bd. 2. 39.
v. Dohnanyi, Ernst: op. 6. Passacaglia für Pianoforte. 284.
Fried, Oskar, op. 9. Verklärte Nacht. 430.
Friedrichs, Fr.: Weltliches Gesangbuch für Schule und Haus. 430.
Fuchs, Albert: op. 40. Streichquartett. 40.
Grädener, Hermann: op. 37. Vier Lieder. — op. 38. Vier Lieder. 431.
Hildach, Eugen: op. 29. Für die singende Kinderwelt. 41.
Jaques-Dalcroze, Emile: a) Les Chansons du „Cœur qui vole", b) Les Propos du Père David la Jeunesse. 41.
Klengel, Julius: op. 41. Konzertino No. 2 für Violoncello und Pianoforte. 431.
Kursch, Richard: Fünf Lieder. 117.
Lieck, A.: op. 23 und 24. Lieder. 117.
Malichevsky, W.: op. 1. Sonate pour Violon et Piano. 207.
Malling, Otto: op. 80. Streichquartett. 40.
Mugellini, Bruno: Klavierquintett. 40.
Müllerhartung, Carl: 25 Kirchengesänge. 39.
Musik am sächsischen Hofe (herausg. von O. Schmid) Band 6. 38.
Niemann, Walter: op. 3. Vier Gesänge. 431.
Novak, Viteslav: op. 12. Klavierquintett. 41.
v. Othegraven, August: op. 23. Drei Gesänge für gemischten Chor. — op. 24. Gute Fugen. Scherzlied für Männerchor. 284.
Reé, Louis: op. 12. Acht Lieder. — op. 17. Suite in altem Stil für Pianoforte. 41.
Reichardt, Joh. Fr.: Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. 284.
Rothstein, James: Das Grab im Busento. 40.
Schindler, Kurt: op. 5. Fünf Lieder. — op. 6. Eine Romanze und drei satirische Liedchen von Heinrich Heine. 116.
Schumann, Alwin: Altdeutsche Lieder. 40.
Södermann, August: Eine Bauernhochzeit. 40.
Stradal, August: 31 Gesänge. 116.
Streicher, Theodor: Vier Kriegs- und Soldatenlieder. 206.
van der Stucken, Frank: Lieder und Gesänge. 283.
v. Wilm, Nicolai: op. 199. Suite für das Pianoforte zu 4 Händen. 207.
Winkler, Alexandre: op. 10. Sonate pour Piano et Alto. 207.
Wolf, Hugo: Christnacht. 116.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Akté, Aino: En amerikansk recettföreställning. 434.
Adaiewsky, E.: Chansons populaires de la Venetie. 286.
Andersson, Otto: Akademiska Musiksällskapet. 43.
van Anrooy, Peter: Decadentie in de muziek. 44.
Arend, Max: Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne. 286.
— Das Szenarium zu Glucks Ballet „Don Juan". 432.
Aubry, Pierre: Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France. 286.
— La chanson populaire georgienne. 286.
Barini, Giorgio: Federigo Chopin e Giorgio Sand. 434.
Batka, Richard: Altböhmische Musik. 43.
Bayreuther Blätter: Briefe an Mutter und Schwester von Richard Wagner. 433.
Bekker, Paul: Gustav Mahler. 44.
— Felix Weingartner. 285.
Belinfante: De hervorming van het Strijkkwartet. 44.
— De muziek en ons volk. 44.
Blaschke, Julius: Sophie Charlotte, die erste Königin von Preussen. 43.
Bloch, Joseph: Violinunterricht und Anatomie. 42.
Boltz, Marie: Das Leipziger Soloquartett für evangelischen Kirchengesang. 43.
Breithaupt, Rud. M.: Alte und neue Klavierschulen und Techniken. 208.
— Kunstmusik und Lebenskunst. 209.
Cametti, Alberto: Donizetti a Roma. 433.
Capellen, Georg: Felix Weingartner und die „Laienpartitur". 43.
— Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte und neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht? 119.
Celani, E.: Canzoni musicate del secolo 17. 433.
Closson, Ernest: Martille. 285.
Conrat, Hugo: Boieldieu. 208.
— Die Familie Garcia. 286.
Cornelius, Carl Maria: Peter Cornelius und Richard Wagner. 209.
Cramer, H.: Über künstlerische Gestaltung von Hausmusikabenden. 208.
Decsey, Ernst: Don Quixote. 42.
Eccarius-Sieber, A.: Cyrill Kistler. 432.

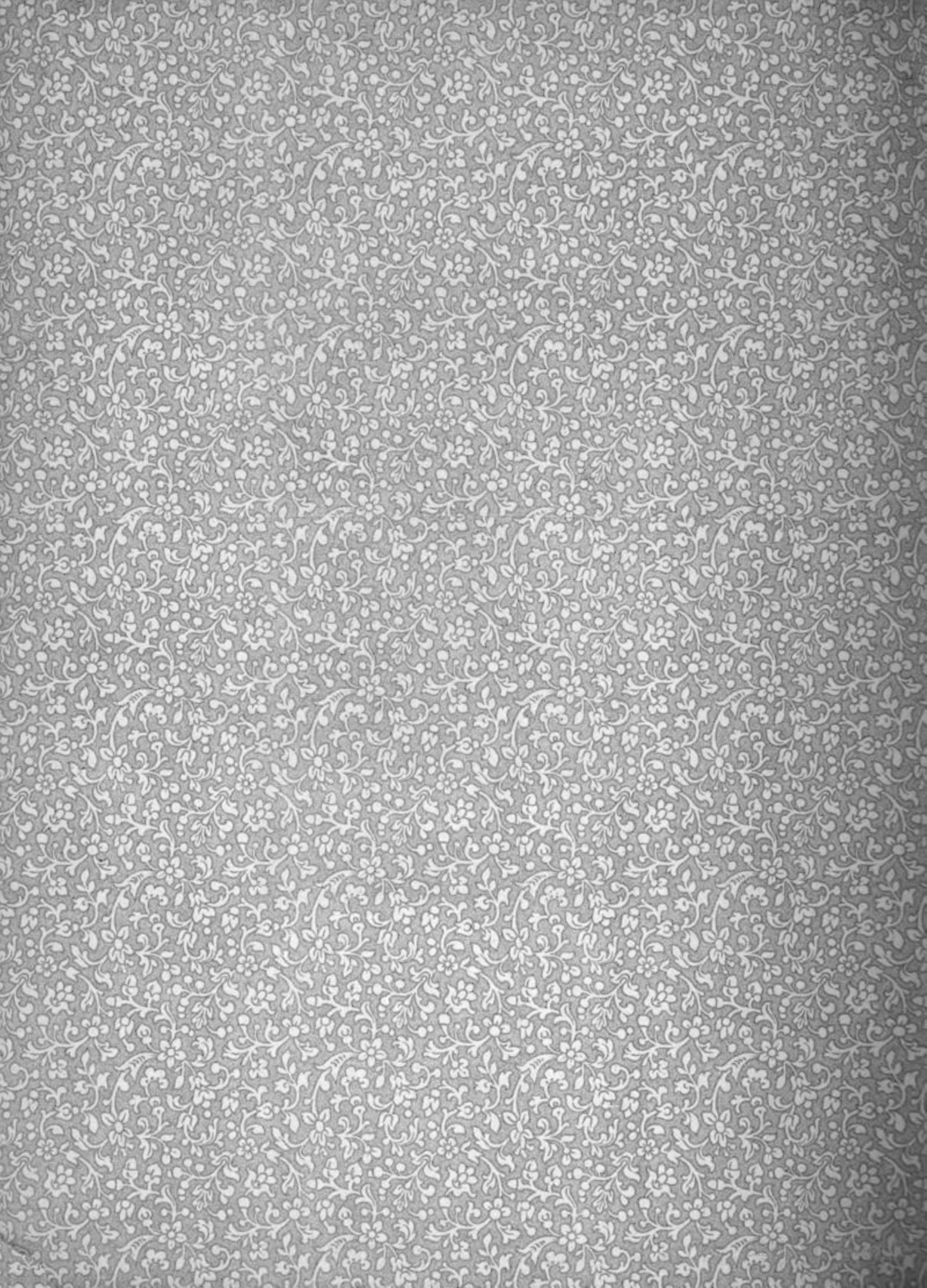
Eisner, Kurt: Die Heimat der Neunten. 434.
Faltin, Richard: En soiré hos Richard Wagner. 434.
Finsk Musikrevy: En blick på vart musiklif. 285.
— Beethovens IX. symfoni. 285.
Fischer, K.: Wiegenlieder aus dem Isargebirge. 432.
Frankfurter Zeitung: Bernhard Scholz. 286.
Fraungruber, Hans: Zu Dr. J. Pommers 60. Geburtsfeste. 432.
Friedrichs, Elsbeth: Josephine Lang. 43.
Furuhjelm, Erik: Sibelius' tondikt „En Saga". 43.
Gallwitz, S. D.: Etwas über Gesang und Gesangsstil. 432.
Genée, Rudolf: Die Melodie in der Kunst. 209.
— Nissens Mozart-Biographie und Konstanze. 209.
Göhring, Hugo: Rudolf Ewald Zingel. 286.
Die Grenzboten: Beethovens Eroica. 208.
Greve, H. E.: De toonkunst en toonkunstenaars in de karikatur. 44.
Grossmann, Max: Etwas von der Geige. 118.
Grunsky, Karl: Hector Berlioz' Werke. 42.
— Don Juan in Paris. 43.
— Heitere Musik. 208.
— Wie man Zauberflöte spielt. 433.
— Die Klavierauszüge zu Wagners Werken. 434.
Guttmann, Alfred: Cornelianische Lyrik. 208. 432.
Hahl, Jalmari: Min första lektion hos Raoul Pugno. 43.
Hahn, Arthur: Max Erdmannsdörfer. 208.
van Hasselt, Charles: Les anciens vaudevillistes: Du Mersan. 286.
Heuss, Alfred: Grauns Montezuma und seine Herausgabe durch Albert Mayer-Reinach. 434.
Incl, Hans: Erziehung und Tonkunst. 44.
Istel, Edgar: Die erste Bruckner-Biographie. 208.
— Ludwig Thuille. 432.
Järnefelt, Armas: Den dramatiska handlingen i Nibelungenring. 434.
Kerst, Friedrich: Glossen zur Beethoven-Kenntnis. 206.
Kes, W.: Einiges über Beethovensche Symphonieen und ihre Instrumentation. 209.
Kistler, Cyrill: Kurkapelle in Kissingen. 118.
— Eine mehr als sonderbare Rezension. 118.
— Baldur in Düsseldorf. 118.
Kling, H.: J. J. Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint. 433.
Klinkerfuss, Margarete: Gottfried Galston. 434.
Kloss, Erich: Schiller und Wagner. 43.
Kniese, Julius: Bachgesellschaften, Bachfeste. 433.
Knoke: Über den Gesang der älteren protestantischen Choralmelodieen. 432.
Kohut, Adolph: Ein hundertjähriger Gesangmeister. 286.
— Persönliche Erinnerungen an Fanny Moran-Olden. 434.
v. Komorzynski, Egon.: Gustav Mahlers neue Lieder. 43.
— Kompositionen von Leopold Reiter. 434.
Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland: Zur Ausbildung der Organisten. 209.
Köstlin, A.: Johannes Feyhl. 118.
v. Kothen, Axel: Vår moderna vokalmusik ur sångteknisk synpunkt. 43.
— Erkki Melartin's musik till Prinsessan Törnrosa. 43.
Krause, Emil: Felix Weingartner. 285. 434.
— Jan Blockx' „Herbergsprinzess" in Deutschland. 432.
Krohn, Ilmari: Beethovens VII. Symphonie. 43.
de Lange, Daniel: Over Muziekonderwijs in de school. 209.
Lerse, Heinrich: Beethovens Jugend. 44.
Lessmann, Otto: Parsifal in Amsterdam. 208.
Marsop, Paul: Eine Schillerfeier für Beethovenianer. 119.
— Moderne Kunst fürs Volk. 208.
— Ett inlägg i frågan om det bifvande Konserthuset i Helsingfors. 285.
— Protest gegen die Amsterdamer Parsifal-Aufführung. 286.
— Wo soll die neue Reichsmusikbibliothek errichtet werden? 432.
— Von Frankfurt nach Graz via Heidelberg. 433.
Mayer-Reinach, Albert: Zur Herausgabe des Montezuma von C. H. Graun in den Denkmälern der Tonkunst. 208.
Melartin, Erkki: Symphonie No. 2. 43.
Mey, Kurt: Drama und Libretto. 286.
Monatshefte für Musikgeschichte: Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 208.
Nelle: Werke Joh. Herm. Scheins. 118.
Neue Musik-Zeitung: Zum Jubiläum der Eroica. 434.
Neue Rundschau (Berlin): Hugo Wolfs Briefe an die Familie Grohe. 433.
Niemann, Walter: Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart. 208.
— Hans Hubers vierhändige Original-Klaviermusik. 432.
Nodnagel, E. O.: Gustav Mahler. 44.
— Mahlers Symphonie No. 5. 208.
Pedrell, F.: Note sur la chanson populaire espagnole. 286.
Pommer, Elsa: Vertonungen Uhlandscher Dichtungen. 432.
Pougin, Arthur: Pierre Jélyotte. 209. 432.
Proff-Kalfaian, K.: Chanson populaire arménienne. 286.
Puttmann, Max: Die Kirchenglocken. 208.
Raimer: Kämpfe und Ziele. 44.
Rehardt, Edgar: Hans Huber. 432.
Richard, August: Tannhäuser in seiner Pariser Bearbeitung. 208.
Richter, Otto: Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben. 209.
Riemann, Ludwig: Die Musik auf dem Lande. 43.
de Roda, C.: Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825. 433.
Rouanet, Pierre: La chanson populaire arabe. 286.
van de Rovaart, M. C.: Wagnerdom, Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst. 44.
— Coöperatie op muzikaal gebied. 286.
— Chromatische of pedaalharp. 286.

Saint-Saëns, Camille: Die Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. 44.
Schaller, Ferdinand: Ungedrucktes Referat über Kirchenmusik. 433.
Schmidkunz, Hans: Kontrapunkt und Akkordik. 285. 434.
Schmitz, Eugen: Neue Konzerte. 42.
— Das Münchener Brucknerfest. 42.
— Zur Literaturgeschichte von Wagners Meistersingern. 208. 432.
— Die vier berühmtesten Messen der Musikgeschichte. 209.
— Alte Tonkunst im modernen Musikleben. 432.
Schultz, Detlef: Zur Bach-Bewegung. 42.
Segnitz, Eugen: Felix Draesekes Christus. 432.
Seydler, Anton: Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers. 119.
Siefert, Georg: Wer war Siegfried? 42.
Siegfried, Eva: Das Scherzando vivace in Beethovens Es-dur-Quartett op. 127. 209.
Sonne, Hermann: Robert Eitner. 118.
Schüz, Alfred: Mystische Musikphänomene. 208.
Spanuth, August: Oper und Konzert in New-York. 42.
Spengel, Julius: Hans von Bülow als Dirigent in Hamburg. 42.
Spiro, Friedrich: Neitzel. R. Wagners Opern in Text, Musik und Szene. 432.
Stockhausen, Julius: Zu M. Garcias 100. Geburtstag. 208.
Storck, Karl: Wagnernachfolge im Geiste. 118.
— Die komische Oper als Heilmittel unseres Opernlebens. 118.
— Musikalische Verarmung unseres Volkes. 286.
— Musikalische Rundschau. 434.
Tagesfragen: Der übertriebene Liszt-Kultus in München. 285.
— Noch eine schlimme Sorte von Musikmenschen. 285.
— Neugebackenes Partiturelles. 285.
Teibler, Hermann: Ermanno Wolf-Ferrari. 208.
Teichfischer, P.: Der 5. rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld. 285.
Thari, Eugen: Warum es der Operette so schlecht geht. 43.
Thiessen, K.: Zur Erweckung des deutschen Volksliedes. 208.
Tiersot, Julien: Berlioziana. 209.
Tischer, Gerhard: Robert Eitner. 434.
Toonkunst (Amsterdam): De Parzifal-Beweging. 209.
Torchi, L.: La seconda sinfonia di Giuseppe Martucci. 435.
Vianna da Motta, José: Was soll ich über Richard Wagner lesen? 209.
— Modernes Konzertwesen. 433.
Wallaschek, Richard: Der Parsifal und Bayreuth. 42.
Walter, K.: Auf welchen Instrumenten soll man Bachsche Klavierkompositionen vortragen? 432.
Weber, Wilhelm: Im Zeichen Friedrich Schillers. 434.
Wellmer, August: Wilhelmine Schröder-Devrient. 285.
Witting, C.: Shakespeare und die Musik in seinen Dramen. 43.
Wolfrum, Philipp: Über Bearbeitung Bachscher Werke. 208.
v. Wolzogen, Hans: Wagner als Dichter der Charaktere. 433.
Zschorlich, Paul: Richard Strauss in Leipzig. 118.
Zuschneid, Karl: Rubinsteins Melodie in F. 43.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

v. Abranyi, Emil: Monna Vanna. 211.
Blech, Leo: Aschenbrödel. 120.
Boschetti, Viktor: Die Brüder. 435.
Bruneau, Alfred: Lazarus. 211.
Catalano, Francesco: Murillo. 211.
Draeseke, Felix: Fischer und Kalif. 44.
Eberhardt, Anton: Der Halling. 120.
Freudenberg, Wilhelm: Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen. 120.
Frhr. v. d. Goltz, Georg: Myrrah. 120.
Grunewald, Gottfried: Der fromme König. 44.
Halvorsen: Fossegrimen. 44.
Humperdinck, Engelbert: Das Wunder zu Köln. 211.
Jvanow, Michael: Eine alte Geschichte. 211.
Karlipp, Bernhard: Aischa. 211.
Kistler, Cyrill: Faust. 435.
Kleemann, Karl: Der Schüler von Mildenfurth. 120.
Köhler, Fr. A.: Die Hochzeit. 287.
de Lara, Isidore: Nil. 435.
Lecocq, Charles: Le Trahison de Pan. 120.
Massenet, Jules: Der Mantel des Königs. 120.
Puccini, Giacomo: Marie Antoinette. 435.
Reinhardt, Heinrich: Krieg im Frieden. 287.
Saint-Saëns, Camille: Der Ahnherr. 435.
Schaeken, J. H.: Jean de Weert. 44.
Weber, Ferdinand Miroslav: Das verhängnisvolle Schloss. 287.
Wetz, Richard: Das ewige Feuer. 435.
Weweler, August: Der grobe Märker. 211.
Winzer, Richard: Marienkind. 287.






EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 865 781

